

T $\frac{96}{246}$

Т $\frac{96}{246}$ БАЙЕ $\frac{63}{624}$

ВИЗАНТІЙСКОЕ ИСКУСТВО

ПЕРЕВОДЪ СЪ ФРАНЦУЗСКАГО

(L'ART BYZANTIN, PAR C. BAYET)

ИЗДАНИЕ

Редакціи „Вѣстника изящныхъ искусствъ“

С.-ПЕТЕРБУРГЪ

Типографія и Фототипія В. И. Штейна, Почтамтская, 13

1888

БИБЛИОТЕКА
МОСКОВСКОЙ ДУХОВНОЙ
АКАДЕМІИ

des grs

T 96 246 БАЙЕ

63
624

ВИЗАНТИЙСКОЕ ИСКУСТВО

#16419.

ПЕРЕВОДЪ СЪ ФРАНЦУЗСКАГО

(L'ART BYZANTIN, PAR C. BAYET)

ИЗДАНИЕ

Редакціи „Вѣстника изящныхъ искусствъ“



БИБЛИОТЕКА
МОСКОВСКОЙ ДУХОВНОЙ
АКАДЕМІИ

С.-ПЕТЕРБУРГЪ

Типографія и Фототипія В. И. Штейна, Почтамтская, 13

1888

Печатано по распоряженію Императорской
Академіи Художествъ.



КНИГА ИМЕЕТ:

5

Печати.
Листов

Выпуск

В перепл.
един. соедин.
№№ вып.

Таблиц

Карт

Иллюстр.

Служебн.
№№

№№

Списки и
порядковый

1950 г.

2

62

337
376

1868

1868

ОГЛАВЛЕНІЕ

	СТРАН.
ВСТУПЛЕНІЕ	1

КНИГА ПЕРВАЯ

Византійское искусство до VI вѣка. — Начало новаго стиля

Глава I-ая. — Первобытное христіанское искусство на Восто- кѣ. — Основаніе Константинополя и иску- ство при Константиинѣ.	5
Глава II-ая. — Отъ Константина до Юстиніана	20

КНИГА ВТОРАЯ

Византійское искусство при Юстиніанѣ и его преемникахъ до IX вѣка

Глава I-ая. — Святая Софія, какъ типъ византійскаго ис- куства. — Архитектура.	35
Глава II-ая. — Живопись: мозаика, миниатюрная живопись въ рукописяхъ	58
Глава III-ья. — Скульптура, золотыхъ дѣлъ мастерство. — Ткани съ изображеніями. — Общій характеръ византійскаго искусства въ эту эпоху . . .	73
Глава IV-ая. — Иконоборство и его вліяніе на развитіе ис- куства.	101

КНИГА ТРЕТЬЯ

Византійское искусство послѣ IX вѣка и до крестовыхъ походовъ

Глава I-ая. — Могущество Византійской Имперіи. — Возро- жденіе литературы и искусствъ. — импера- торскій дворецъ въ Константинополѣ . . .	110
---	-----

	СТРАН.
ГЛАВА II-ая. — Церковная архитектура.	125
ГЛАВА III-ья. — Живопись, мозаика, рукописи съ миниатюрами. — Византійская иконографія.	136
ГЛАВА IV-ая. — Скульптура. — Золотыхъ дѣлъ мастерство. — Ткани, украшенныя рисунками.	180

КНИГА ЧЕТВЕРТАЯ

Византійское искусство со времени крестовыхъ походовъ

ГЛАВА I-ая. — Вліяніе крестовыхъ походовъ на византійское искусство. — Паденіе Константинополя.	220
ГЛАВА II-ая. — Искусство въ монастыряхъ Аѳонской Горы.	237

КНИГА ПЯТАЯ

Византійскія вліянія

ГЛАВА I-ая. — Византійскія вліянія на Востокъ.	273
ГЛАВА II-ая. — Византійскія вліянія на Западъ.	291

ЗАКЛЮЧЕНІЕ	319
----------------------	-----

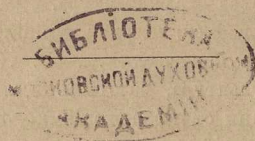




рис. 1.—рамка страницы изъ одной византийской рукописи.

галось ли оно къ живописи, или къ политикѣ, возбуждало безотрадное представленіе: вошло въ привычку обозначать этимъ словомъ искусство, создававшее только безобразные, неизящные произведенія,—искусство, которое, съ самаго рожденія своего, было осуждено на неподвижность и не могло ни идти впередъ, ни видоизмѣняться.

Позднѣе, даже тѣ, которые брали подъ свою защиту этого несчастнаго кліента, нерѣдко, въ избытокъ усердія, причиняли ему вредъ. Прежде чѣмъ съ точностью опредѣлить, что слѣдуетъ разумѣть подъ словами: «византійское искусство», чрезчуръ усердные его панегиристы указывали на слѣды его вліянія почти во всѣхъ странахъ и во всѣхъ памятникахъ Запада. Переставъ быть прилагательнымъ уничижительнымъ, эпитетъ: «византійскій», получилъ слишкомъ смутное и, въ особенности, слишкомъ растяжимое значеніе. Каждый сталъ считать себя въ правѣ употреблять этотъ эпитетъ, какъ ему вздумается. Такимъ образомъ, его пристегивали чуть-ли не къ половинѣ средневѣковыхъ произведеній, а что касается до памятниковъ другого времени, то и въ нихъ видѣли, по меньшей мѣрѣ, отраженіе уроковъ греческихъ мастеровъ и, прибѣгая къ разнаго рода натяжкамъ, дѣлали ихъ вассалами Византіи.

Подобная замашка, усиливаясь, вызвала противодѣйствіе себѣ. Во Франціи, Италіи и Германіи, историки искусства стали утверждать, что, даже въ XII и XIII вѣкахъ, на Западѣ были свои, туземныя художественныя школы, существованіе которыхъ нельзя не признать. Эта новая реакція сильна, порою чрезмерна. Такъ, въ Италіи мы встрѣчаемъ ученыхъ,

непризнающихъ византійскаго вліянія рѣшительно ни-
гдѣ и ни въ чемъ; нѣкоторые изъ нихъ, плохо
знакомые съ исторіею и памятниками Востока, ста-
вятъ въ заслугу итальянцамъ то, что они, будто-бы,
въ IV столѣтіи, принесли туда начатки искусства,
развившагося тамъ въ послѣдствіи.

Вещь замѣчательная: какъ порицатели, такъ и хвали-
тели византійскаго искусства, нерѣдко поступали одина-
ково; многіе, прежде чѣмъ говорить объ его отноше-
ніяхъ къ художествамъ другихъ странъ, не давали себѣ
труда изучить это искусство на мѣстѣ, по самымъ его
памятникамъ. Этой-то задачѣ посвящается настоящая
книга, въ которой мы не будемъ вдаваться въ опасныя
препирательства, а займемся преимущественно тѣмъ,
что происходило на Востокѣ. Но такъ какъ исторію
вліяній, распространившихся оттуда на Западъ, было
бы трудно оставить совсѣмъ въ сторонѣ, то этотъ
предметъ излагается вкратцѣ, въ послѣднихъ главахъ
сочиненія. Быть можетъ, было бы лучше устранить
слово: «византійскій», какъ неточное и такое, кото-
рымъ столь много злоупотребляли, и, вмѣсто византій-
скаго искусства, говорить о новогреческомъ, или о
средневѣковомъ греческомъ искусствѣ; но мы сочли без-
полезнымъ идти наперекоръ установившемуся обычаю,
тѣмъ болѣе, что слова имѣютъ значеніе не столько
сами по себѣ, сколько по тому смыслу, который имъ
дается.

Изъ нѣкоторыхъ эпохъ, памятники (рѣзьба изъ
кости, рукописи съ миниатюрами, эмали и т. п.) дошли
до насъ въ большомъ количествѣ. Мнѣ пришлось сдѣ-
лать весьма ограниченную выборку и удовольствоваться,
для каждой категоріи памятниковъ, лишь немногими

образцами. Тѣ изъ моихъ читателей, которымъ извѣстны богатства общественныхъ и частныхъ коллекцій, легко поймутъ, что для того, чтобы дать общую идею о византійскомъ искусствѣ, прежде всего было необходимо не утомлять ума слишкомъ длинными перечисленіями.

Византійское искусство, служившее часто тѣмою пристрастныхъ сужденій, было, однако, въ послѣднее время предметомъ весьма дѣльныхъ ученыхъ работъ. Изъ числа общихъ сочиненій, изъ которыхъ я извлекалъ свѣдѣнія, не принимая, впрочемъ, заключеній ихъ авторовъ безъ разсужденія, упомяну труды французовъ Лабарта, Дидрона и де-Вогюё, и нѣмцевъ Шназе, Ингеля и Зальценберга. Въ выносахъ подъ страницами текста я указываю преимущественно на такія изданія, въ которыхъ особенно полезны таблицы рисунковъ.

КНИГА ПЕРВАЯ

Византійское искусство до VI вѣка — Начало
новаго стиля

ГЛАВА ПЕРВАЯ



Первобытное искусство на Востокѣ—Основаніе Констан-
тинополя и искусство при Константинѣ

Въ началѣ христіанской эры, на Востокѣ, гдѣ господствовала греческая цивилизація, искусство давно уже находилось въ упадкѣ. Однако въ ту пору, когда римляне завладѣли восточными странами, тамъ процвѣтали и даже славились многочисленныя художественныя школы. Римъ обогатился образцами искусства, которыми переполнены были греческіе города, и множество художниковъ устремилось въ столицу міра. Въ ней произведенія ихъ раскупались на расхватъ, и многіе изъ артистовъ образовали учениковъ.

По части какъ искусства, такъ и словесности, вліяніе греческой культуры отразилось въ произведеніяхъ народа-побѣдителя. Изъ этого смѣшенія различныхъ элементовъ образовался новый стиль, который принято называть греко-римскимъ, и произведенія котораго мы

встрѣчаемъ на всемъ пространствѣ Римской Имперіи. И на Востокѣ любовь къ искусству не исчезла еще окончательно; если въ средѣ художниковъ того времени уже не было людей первокласснаго таланта, отличавшихся высокимъ творчествомъ, то нерѣдко встрѣчались артисты, замѣчательные въ техническомъ отношеніи. Не смотря на опустошенія, сопровождавшія побѣды римлянъ, большіе эллинскіе города представляли собою какъ-бы богатые музеи, гдѣ, на ряду съ памятниками древняго, высоко-развитаго искусства, встрѣчалось немало произведеній новѣйшаго времени, несовершенныхъ и грубыхъ.

Въ эту-то эпоху развитія блестящей цивилизаціи явилось христіанство. Возникнувъ среди народа, недопускавшаго никакихъ лицевыхъ изображеній, новая религія, естественно, должна была враждебно отнестись къ искусству, служившему преимущественно къ олицетворенію олимпійскихъ боговъ въ самыхъ чувственныхъ и привлекательныхъ формахъ. Св. Апостолъ Павелъ, проповѣдуя Евангеліе въ Аѳинахъ, приходилъ въ негодованіе при видѣ чудныхъ статуй, со всѣхъ сторонъ представлявшихъ его взорамъ. Самые просвѣщенные отцы Церкви съ отвращеніемъ отзывались о скульптурѣ и живописи и считали произведенія ихъ причиною разврата; они презирали даже самаго Фидіа. Нѣкоторые изъ нихъ, въ своей ненависти къ тѣлесной красотѣ, дошли до того, что въ своихъ писаніяхъ проводили мысль, что Христу угодно было явиться среди людей въ самомъ непривлекательномъ и уничиженномъ видѣ. Однако искусство все-таки восторжествовало и мало-по-малу проникло въ христіанство. Преданіе было слишкомъ сильно; народное воображеніе, привыкшее

къ образамъ, захотѣло, наконецъ, воплотить въ живыя формы новое ученіе, свои вѣрованія, свои надежды.

Христіанское искусство народилось, по моему мнѣнію, на Востокѣ. Въ продолженіи многихъ вѣковъ, ученіе Христова распространялось въ греческой формѣ; даже въ Римѣ греческій языкъ былъ офиціальнымъ языкомъ Церкви, языкомъ Евангелія и молитвъ; погребчески писались надгробныя надписи. Вначалѣ, искусство лишь робко проявляло себя въ мистическихъ изображеніяхъ: рыба является какъ символъ Христа, голубъ — какъ эмблема вѣрности. Позднѣе, дѣлаясь смѣлѣе, искусство рѣшилось олицетворить Спасителя подъ видомъ Добраго Пастыря и, наконецъ, воспроизвести въ образахъ нѣкоторые эпизоды священной исторіи. Тогда какъ въ Римѣ христіанскія катакомбы первыхъ вѣковъ доставили археологамъ и художникамъ массу матеріала по части живописи и скульптуры, на Востокѣ находки до сей поры были ничтожны. Нѣсколько полустертыхъ фресокъ и изуродованныхъ скульптурныхъ фрагментовъ—вотъ все, что мы находимъ тамъ. Между тѣмъ, есть сильный поводъ предполагать, что христіанское искусство началось именно на Востокѣ. Не съ Востока ли христіанскій Римъ заимствовалъ архитектурныя формы своихъ подземныхъ кладбищъ?

Необходимо обратить вниманіе на нѣкоторыя характерныя черты нарождавшагося искусства. На всемъ обширномъ пространствѣ Имперіи оно представлялось почти въ одинаковыхъ формахъ; какъ на Западѣ, такъ и на Востокѣ, одинаковые сюжеты трактовались совершенно одинаково. Это сходство изображеній зависѣло не отъ постановленій духовенства, но отъ естествен-

ной общности чувствъ и вдохновенія. Между всѣми событіями священной исторіи, мистическій смыслъ которыхъ разъясняли вѣрующимъ духовные пастыри, больше всего привлекали художника, къ какой бы національности онъ ни принадлежалъ, такія, которыя носили характеръ кротости и были ближе его душѣ, какъ напр. чудеса Іисуса Христа. Художникъ избѣгалъ изображать трагическія сцены страстей Христовыхъ, или сцены гоненій, которымъ подвергалась новая религія. Будучи готовы понести мученіе за Христа, вѣрующіе предпочитали, однако, менѣе грустные изображенія и особенно любили воспроизводить свои вѣрованія и надежды. Оттого такъ поражаютъ васъ, въ этихъ несовершенныхъ произведеніяхъ, трогательная простота и глубокая прелесть, проникающія въ вашу душу. Въ этихъ изображеніяхъ очень часто встрѣчаются мотивы, заимствованные изъ природы. Въ римскихъ катакомбахъ безпрестанно попадаются изображенія цвѣтовъ и деревьевъ; то же самое мы видимъ и на Востокѣ, гдѣ царство небесное изображалось въ видѣ большого сада, полного тѣнистыхъ уголковъ и живыхъ источниковъ. «Введи ихъ, Господи — говорится о мертвыхъ въ александрійской литургіи, — въ мѣсто злачное, на воды покоя, въ рай радости, гдѣ нѣтъ ни боѣзни, ни печали, ни воздыханій», и эти поэтическіе образы являются воспроизведенными въ Александріи на одной изъ немногихъ сохранившихся на Востокѣ христіанскихъ фресокъ этой эпохи: художникъ, представивъ «Умноженіе хлѣбовъ», помѣстилъ свои дѣйствующія лица въ тѣни деревьевъ, въ позахъ, полныхъ натуральности: они вкушаютъ пищу подъ покровительствомъ Христа, и трудно при-

думать что-либо болѣе простое и, вмѣстѣ съ тѣмъ, болѣе граціозное, чѣмъ эта сельская трапеза.

Первохристіанское искусство произошло отъ античнаго даже въ отношеніи формы. Если художникъ, свѣдующій по части стили, но мало-опытный въ истолкованіи сюжетовъ, взглянетъ на тотъ или другой древнехристіанскій памятникъ, весьма часто онъ не догадается, что предъ нимъ — продуктъ новаго искусства: приемы исполненія нисколько не отличаются отъ тѣхъ, какіе мы наблюдаемъ въ языческихъ памятникахъ того времени. Всѣ эти художники, были ли они язычники, или же христіане, принадлежали къ одной и той же школѣ; они различались религіозными убѣжденіями, но не стилемъ. Перерожденіе послѣдняго могло произойти только впослѣдствіи, и на Востокъ византійское искусство еще долго оставалось вѣрно античной традиціи.

Въ началѣ IV-го вѣка, при Константинѣ, въ исторіи христіанства произошло великое событіе: новая религія, преслѣдуемая еще наканунѣ, вдругъ приобрѣла себѣ благоволеніе императора. Это событіе должно было имѣть огромное вліяніе на развитіе христіанскаго искусства, которое, съ той поры, стало распускаться на свободѣ, у всѣхъ на глазахъ, въ новыхъ и болѣе роскошныхъ формахъ. Повсюду стали воздвигаться храмы. «Въ каждомъ городѣ—пишетъ тогдашній историкъ Церкви, Евсевій,—происходили торжества освященія церквей и новопостроенныхъ молеленъ. Подобные случаи давали поводъ епископамъ собираться вмѣстѣ, а богомольцамъ стекаться изъ отдаленныхъ краевъ; тогда проявлялась любовь одного народа къ другому». Этимъ движеніемъ руководилъ самъ Константинъ, раскрывшій христіанамъ, для сооруженія

молитвенныхъ зданій, сокровищницу государственной казны.

Писатели разсматриваемой эпохи упоминаютъ о множествѣ храмовъ, построенныхъ тогда на Востоку¹⁾. Зданія эти, получившія названіе базиликъ, своимъ расположеніемъ дѣйствительно до нѣкоторой степени напоминаютъ планъ языческихъ базиликъ. При входѣ въ древнехристианскую базилику находился вѣншній портикъ. Черезъ него вступали на большой четырехугольный дворъ — *атрій*, со всѣхъ четырехъ сторонъ окруженный крытою галереею и въ срединѣ снабженный колодцемъ, служившимъ для священныхъ омовеній. Самый храмъ, въ который вели изъ атрія три двери, раз-

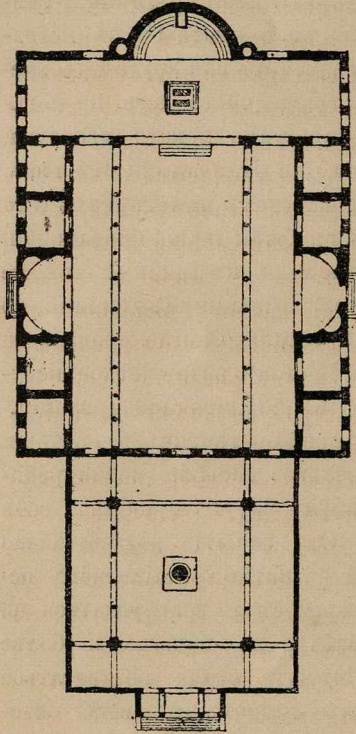


РИС. 2. — ПЛАНЪ ХРИСТИАНСКОЙ БАЗИЛИКИ.

¹⁾ См. Чампини, *De sacris ædificiis a Constantino Magno constructis*, Римъ, 1693; Гюбша, во фр. перев. Гюрбера, *Monuments de l'architecture chrétienne depuis Constantin jusqu'à Charlemagne*, Парижъ, 1866; де-Вогюё *Les églises de Terre Sainte*, 1860, и пр.

дѣлялся двумя рядами колоннъ на три корабля: средній корабль былъ шире боковыхъ и перегораживался, приблизительно на своей срединѣ, балюстрадаю, вышиною по локоть, образуя пространство, назначенное для духовенства; въ правомъ боковомъ кораблѣ помѣщались мушны (*andron*), а въ лѣвомъ — женщины (*matronikion*). Въ глубинѣ средняго корабля стоялъ алтарь, еще очень простой, а по бокамъ — одно, или два возвышенія съ пюпитрами (*амвонами*). Позади алтаря, храмъ оканчивался абсидою, въ которой находилось сѣдалище (*cathedra*) предстоящаго священнослужителя. Надъ зданіемъ не было сводовъ; стропила его крыши представлялись изнутри открытыми, или же скрывались за деревяннымъ потолкомъ, иногда украшеннымъ позолотою. Такова, въ общихъ чертахъ, была базилика константиновскаго времени, въ послѣдствіи уступившая на Востокъ свое мѣсто купольнымъ храмамъ.

Рядомъ съ этимъ, такъ сказать, классическимъ типомъ христіанскаго зодчества, уже существовали круглые храмы, увѣнчанные куполомъ, какова напр. восьмигранная въ планѣ церковь въ Антиохіи. Подобныя сооруженія встрѣчались не только на Востокѣ, но и на Западѣ, хотя составляли тамъ вообще исключеніе и еще не имѣли отличительнаго характера византійскихъ центрально-купольныхъ зданій.

По отношенію къ декоративнымъ искусствамъ, царствованіе Константина ознаменовано началомъ коренныхъ преобразованій. Композиціи, годившіяся предъ тѣмъ для украшенія погребальныхъ криптъ, или скромныхъ церквей, были уже не на мѣстѣ въ обширной базиликѣ: художники стали искать такихъ композицій, которыя отличались бы большею шириною и торже-

ственностью, — такихъ, въ которыхъ фигуры были бы крупнѣе и многочисленнѣе. Поэтому они, отступивъ отъ простыхъ и скромныхъ изображеній, любимыхъ первыми христіанами, стремились придать Христу, апостоламъ и святымъ болѣе величественный видъ и окружить ихъ атрибутами могущества. Это стремленіе выражается прежде всего въ болѣе историческомъ характерѣ фигуръ и композиціи. О томъ, какова была наружность Христа и апостоловъ, не имѣлось положительныхъ данныхъ, и до тѣхъ поръ не заботились о присвоеніи имъ индивидуальныхъ, вполне определенныхъ типовъ. Но въ IV вѣкѣ распространяются апокрифическіе документы по этой части, и художники вдохновляются ими. Преданіе, передаваемое писателями послѣдующихъ вѣковъ, относитъ появленіе первыхъ историческихъ изображеній Христа и Богородицы именно къ эпохѣ Константина. Такъ, св. Іоаннъ Дамаскинъ, въ VIII вѣкѣ, говоритъ: «Константинъ представилъ Христа со сходящимися вмѣстѣ бровями, прекрасными глазами, продолговатымъ носомъ, выющимися волосами, молодымъ, нѣсколько сутуловатымъ, съ черною бородою, съ лицомъ цвѣта пшеницы, какъ и лицо Его Матери, съ длинными пальцами». Точно такъ же сложились портреты Богородицы, апостоловъ Петра и Павла, другихъ евангельскихъ лицъ, — вообще типы, которые, передаваясь изъ вѣка въ вѣкъ, дошли до нашего времени.

Самые сюжеты изображеній измѣнились. Живописцы уже не довольствуются приисканіемъ въ Священномъ Писаніи такихъ эпизодовъ, которымъ можно придать мистическое значеніе: вскорѣ на стѣнахъ базиликъ явятся ряды картинъ, воспроизводящихъ, въ историческомъ

порядкѣ, главные событія Ветхаго и Новаго Завѣтовъ. Искусство любитъ еще изображать Христа во всемъ блескѣ Его величія, окруженнаго апостолами и святыми. Для пущей торжественности этихъ изображеній, переносится на небеса вся роскошь императорскаго двора. Въ произведеніяхъ, исполненныхъ подъ вліяніемъ этихъ новыхъ идей, Христосъ является уже не въ образѣ благого, Добраго Пастыря, но въ видѣ гордаго восточнаго монарха: Онъ возсѣдаетъ на тронѣ, сіяющемъ драгоценными камнями и золотомъ; нимбъ — символъ могущества — окружаетъ Его голову; спокойный и безстрастный, онъ царитъ надъ вселенною, благословляя ее царственнымъ жестомъ руки; вокругъ него стоятъ, подобно придворной стражѣ, ангелы, своими длинными крыльями напоминающіе «Викторій» и геніевъ языческаго искусства.

Измѣненіе распространилось и на техническіе приемы декоративнаго искусства. Рядомъ съ живописью, мозаика, болѣе роскошная и прочная, чѣмъ она, начинаетъ играть все болѣе и болѣе видную роль. У римлянъ, за рѣдкими исключеніями, она употреблялась преимущественно для половъ; христіанскіе художники стали пользоваться ею для исполненія обширныхъ композицій на стѣнахъ церковныхъ кораблей и абсидъ, чрезъ что, можно сказать, вполне измѣнили ея характеръ и значеніе ¹⁾).

Хотя съ достовѣрностью извѣстно, что перемѣна въ направленіи христіанскаго искусства произошла при Константинѣ, однако нельзя указать на Востокъ ни

¹⁾ О мозаикѣ и ея техническихъ приемахъ можно найдти свѣдѣнія въ сочин. Герепака: *La mosaïque (Bibliothèque de l'enseignement des beaux arts)*.

на одинъ памятникъ искусства, который несомнѣнно принадлежалъ бы его времени. Надо довольствоваться текстами старинныхъ писателей, свидѣтельствующихъ о ревности и щедрости, съ какими этотъ государь поощрялъ художниковъ. Совершившееся въ эту эпоху коренное преобразование имѣло огромное вліяніе на судьбу греческаго искусства въ Средніе Вѣка, такъ какъ создало центръ, въ которомъ это искусство могло проявляться во всей оригинальности и во всемъ блескѣ своихъ концепцій.

Превращеніе древней Византіи въ Константинополь должно быть разсматриваемо, какъ одно изъ важнѣйшихъ событій всемірной исторіи. Послѣдствіемъ этого событія было распаденіе прежней Римской Имперіи на двѣ монархіи, имѣвшія весьма различную судьбу. Константинополь сдѣлался средоточіемъ блестящей цивилизаціи, въ которой восточныя вліянія примѣшивались къ эллинизму. Съ этой точки зрѣнія, географическое положеніе города было въ высшей степени благопріятно: онъ лежалъ на самомъ рубежѣ Европы и Азіи, и въ его обширной и безопасной гавани могли находить себѣ пристанище многочисленные корабли, поддерживавшіе постоянно его сношенія, съ одной стороны, съ прибрежіями Эвксинскаго Понта, а съ другой — со всѣми народами Средиземнаго Моря. Этимъ обуславливались блескъ и богатство Константинополя, равно какъ и огромное вліяніе, какое оказывалъ онъ въ теченіи Среднихъ Вѣковъ.

Новая столица, основанная Константиномъ, теперь давно уже исчезла; памятники, возникшіе въ IV вѣкѣ, смѣнялись, быть можетъ, другими, до тѣхъ поръ, пока несчастія Востока и турецкое завоеваніе почти сов-

сѣмъ не разрушили византійскаго города. Поэтому, чтобы составить себѣ приблизительно точное понятіе о константиновской столицѣ, приходится обратиться къ средневѣковымъ писателямъ ¹⁾.

Около 328 или 329 г. (византійскіе лѣтописцы различно показываютъ эту дату), Константинъ остановилъ свой выборъ на Византіи. Въ древности, при основаніи городовъ, исполнялись извѣстные религіозные обряды; такъ, напр., кому не извѣстно преданіе, что Ромулъ прошелъ съ сохою вокругъ мѣста, гдѣ долженъ былъ быть основанъ древній Римъ? Одинъ историкъ IV вѣка рассказываетъ, что Константинъ также очертилъ остріемъ пика мѣсто новаго города; онъ слѣдовалъ — говоритъ лѣтописецъ — указанію ангела, который ему предшествовалъ. Работы производились такъ дѣятельно, что уже черезъ девять мѣсяцевъ торжествовалось освященіе города. Конечно, освященіе города, точно такъ же, какъ и храма, можетъ быть совершено и до окончательной ихъ отстройки. Это торжество происходило въ 330 г., 11-го мая. Обстоятельства, сопровождавшія это событіе, указываютъ уже на роль, какую императоръ предназначалъ Константинополю: ему надлежало быть столицей христіанства, и благословить ее императоръ поручилъ епископамъ. Кромѣ того, онъ издалъ декретъ, чтобы новому городу было присвоено названіе *второго Рима*. Этотъ указъ былъ высѣченъ

¹⁾ Эти документы были много разъ собраны и изданы; изъ нихъ особенно важны: Бандури, *Imperium orientale*, 1711; Дюканжа, *Constantinopolis christiana*, 1680; Унгера, *Quellen der Byzantinischen Kunstgeschichte*, Вѣна, 1878; Византіоса, *Κωνσταντινούπολις*, 1861—1863; Паспати, *Βυζαντίαι μελέται*, 1877 и пр.

на мраморной доскѣ, которая помѣщена въ Стратегіонѣ, подлѣ конной статуей императора.

Въ расположеніи новой столицы, Константинъ старался подражать Риму. Подобно Риму, Константинополь былъ расположенъ на семи холмахъ и раздѣленъ на четырнадцать частей; въ немъ даже былъ свой Капитолій. Большой форумъ, извѣстный подъ названіемъ Августеона, славился въ продолженіи всего средневѣковаго періода. Можетъ быть, онъ существовалъ еще до Константина, и императоръ только способствовалъ его украшенію. Съ четырехъ его сторонъ находилось по портику, украшенному статуями, въ числѣ которыхъ была группа Константина и матери его, Елены, стоящихъ по обѣ стороны креста. Это изображеніе осталось традиціоннымъ на Востокѣ, и мы видимъ его воспроизведеніе на фрескахъ и образахъ стараго и новаго времени. Тутъ же находилась статуя Елены, на порфировомъ пьедесталѣ.

Изъ числа другихъ площадей, слѣдуетъ назвать еще второй форумъ, который носилъ имя Константина. Онъ имѣлъ круглую форму, весьма рѣдко встрѣчавшуюся въ то время, и былъ окруженъ портикомъ съ двумя абсидами. Въ центрѣ его находился большой фонтанъ, украшенный скульптурою, изображавшею мотивы древнехристіанскаго искусства: Добраго Пастыря и Данила во рву львиномъ. Извѣстно, что Константинъ избралъ эти два сюжета для украшенія всѣхъ городскихъ фонтановъ. Остальная часть площади была украшена старинными статуями языческихъ боговъ. Такимъ образомъ, повсюду въ новомъ городѣ сталкивались двѣ религіи. Не уходя съ того же форума, можно было найти еще любопытный примѣръ такого

рода. На порфирномъ пьедесталѣ возвышалась статуя Константина, голова котораго была окружена лучами; но это не было реальное изображеніе императора: это было ничто иное, какъ статуя Аполлона, вывезенная изъ фригійскаго города Геліополя и передѣланная въ христіанскаго императора.

Вокругъ Августеона возвышались лучшія зданія города: сенатъ, великолѣпно-украшенная базилика и дворецъ императора. Это послѣднее зданіе, постоянно разраставшееся и въ послѣдствіи образовавшее чуть-ли не цѣлый городъ, уже въ IV вѣкѣ занимало значительное пространство. Императорская власть на Востокѣ, гордая и напыщенная, требовала, чтобы и резиденція была достойна ея по размѣрамъ и по роскоши. Дворецъ, съ одной стороны, выходилъ на Августеонъ, а съ другой былъ обращенъ на море, у самаго входа въ Босфоръ. Изъ оконъ своихъ покоевъ, сіявшихъ золотомъ и мозаикою, императоръ могъ смотрѣть на побѣдоносный флотъ, уносившій его армію къ берегамъ Италіи, Азіи и Африки, а также на купеческія суда, доставлявшія въ Византію богатый товаръ и ставившія ее въ сношенія съ отдаленнѣйшими народами Земнаго Шара.

Возлѣ дворца, и въ связи съ нимъ, находилось другое зданіе, которому въ послѣдствіи пришлось играть важную роль въ общественной жизни Византіи: мы разумѣемъ Ипподромъ, сооруженный по образцу римскихъ цирковъ. Ипподромъ былъ настоящимъ центромъ народной жизни, какою она могла быть въ Византійской Имперіи. Здѣсь происходили важнѣйшіе моменты византійской исторіи. Здѣсь Юстиніанъ, по поводу вопроса о возникшихъ, видѣлъ поднявшуюся бурю, которая, безъ смѣ-

лой пантомимы, разыгранной императрицею, опрокинула бы его тронъ и погубила бы его династію. Здѣсь Юстиніанъ II попалъ въ плѣнъ къ бунтовщикамъ, которые отрѣзали ему носъ и уши, и здѣсь же, въ послѣдствіи, возвратившись побѣдителемъ изъ изгнанія въ свою столицу, онъ попираетъ своими пурпурными сапогами головы противниковъ, прежде чѣмъ послать ихъ на смертную казнь, а перемѣнчивый народъ воспѣвалъ: «На аспида и василиска наступиши!» Для византійцевъ V и X вѣковъ, Ипподромъ былъ убѣжищемъ ихъ послѣдней свободы, арена ихъ послѣднихъ правъ. Если они не имѣли уже возможности избирать консуловъ, трибуновъ и цензоровъ, то могли, по крайней мѣрѣ, избирать возницъ, которымъ хотѣли покровительствовать ¹⁾).

На этомъ же форумѣ возвыщался главный храмъ, колоссальная базилика Святой Софіи, дважды горѣвшая до Юстиніана, отстроившаго ее по новому плану и дававшего въ ней преимущественный типъ византійской архитектуры. Мы бросили лишь бѣглый взглядъ на лучшія части города; но и повсюду, въ другихъ его частяхъ, можно было видѣть такую же погоню за величіемъ и роскошью. Религіозныя зданія были въ особенности многочисленны и блестящи. Если вѣрить одному византійскому бытописателю, Константинъ и его мать, въ какія-нибудь семь лѣтъ, соорудили неменѣе двадцати-одной церкви; изъ нихъ, церковь Св. Апостоловъ, предназначенная служить усыпальницей для императорской фамиліи, нисколько не уступала въ роскоши Святой Софіи.

¹⁾ Ранбо, *L'Hippodrome à Constantinople* (Revue des deux mondes, 15 авг. 1871).

Чтобы украсить свою столицу, Константинъ лишилъ богатые греческіе города ихъ драгоцѣннѣйшихъ произведеній искусства ¹⁾. Отцы Церкви этой эпохи ниспосылаютъ свои проклятія на произведенія языческаго искусства; между тѣмъ, первый христіанскій императоръ не только не уничтожаетъ ихъ, но и свозитъ ихъ отовсюду и украшаетъ ими свою любимую столицу. Въ этомъ городѣ, возникшемъ съ благословенія епископовъ, нельзя было ступить ни шагу безъ того, чтобы не наткнуться на изображенія божествъ Олимпа. «Въ царствованіе Константина — говоритъ Кюдинъ, — множество статуй было вывезено изъ Аѳинъ, Кизики, Кесареи, Траллеса, Сардовъ, Севастіи, Саталіи, Халдеи, Великой Антіохіи, Кипра, Крита, Родоса, Хіоса, Атталіи, Селевкии, Смирны, Тіанеи, Иконіи, Никеи, Сициліи и другихъ городовъ Востока и Запада.» Такимъ образомъ, всѣ страны тогдашняго міра принесли свою дань новому городу. Грустно сознаться, что наши предки, французы, очень много содѣйствовали, въ 1204 г., истребленію этихъ перловъ искусства; но до XIII вѣка они бережно сохранялись народомъ, неутратившимъ еще чувства прекраснаго, и византійское искусство, какъ мы увидимъ далѣе, не съ разу порвало свои связи съ искусствомъ античнымъ.

¹⁾ См. Аллара, *L'Art païen sous les empereurs chrétiens*, 1877, стр. 173 и слѣд.

ГЛАВА ВТОРАЯ

Отъ Константина до Юстиніана

Періодъ отъ Константина до Юстиніана составляетъ для византійскаго искусства эпоху образованія.

Христіанская архитектура беретъ свое начало отъ архитектуры греко-римской, но въ нѣкоторыхъ странахъ Востока, особенно въ Сиріи, послѣдняя уже сильно видоизмѣнилась и приняла чуждые элементы. На это намъ указываютъ развалины Пальмиры и Баальбека. По расположенію своему, по виду своихъ линий, по украшеніямъ, эти зданія имѣютъ совершенно оригинальный характеръ; особенно замѣтно въ нихъ стремленіе замѣнить прямыя линии кривыми, прямой архитектурѣ — аркою. Новое направленіе распространилось очень быстро. Въ началѣ IV вѣка, мы уже находимъ въ Далмаціи дворецъ, построенный въ духѣ азіатской архитектуры, — дворецъ Деоклетіана, проводшаго все свое царствованіе въ Азіи и только послѣ своего отреченія удалившагося въ Салону.

Въ Византійской Имперіи, въ томъ положеніи, въ какомъ мы застаемъ ее по смерти Θεодосія, эти новыя стремленія тѣмъ болѣе были сильны, что ея азіатскія провинціи далеко превосходили европейскія богатствомъ и блескомъ цивилизаціи; въ нихъ проявлялся

еще творческій эллинскій духъ. Въ эпоху Константина, какъ намъ извѣстно изъ скудныхъ источниковъ этого времени, христіанскіе зодчіе уже выказываютъ нѣкоторую оригинальность ¹⁾. Хотя на Западѣ и встрѣчаются церкви циркульной формы, но на Востокѣ, онѣ, повидимому, отличались болѣе смѣлою концепціей; особенно возбуждала удивленіе въ современникахъ церковъ въ Антіохіи. Изъ этого типа построекъ, въ бывшей Византійской Имперіи сохранился только одинъ памятникъ, но не въ Азіи, а въ Салоникахъ, — обширное круглое зданіе, имѣющее 24 метра въ діаметрѣ. Въ толщѣ стѣнъ устроено 7 капеллъ, покрытыхъ сводами; восьмая, находящаяся противъ главнаго входа, глубже другихъ и образуетъ абсиду длиною 19 м. 37, выступающую изъ общаго плана ²⁾. Эта церковъ, посвященная нѣкогда Георгію Побѣдоносцу, впоследствии обращена въ мечеть.

Здѣсь дѣло еще ограничивается куполомъ, покоящимся на кругломъ нижнемъ сооруженіи, подобно тому, какъ это было принято у римскихъ зодчихъ; но въ Азіи уже замѣчаются попытки соединить куполъ съ многоугольнымъ планомъ. Недавнія открытія г. де-Вогюе пролили новый свѣтъ на преобразование христіанской архитектуры въ этихъ странахъ. Во многихъ мѣстахъ Сиріи, въ особенности на ея Сѣверѣ, онъ встрѣтилъ рядъ хорошо сохранившихся греческихъ городовъ, или, по крайней мѣрѣ, такихъ, въ которыхъ настолько хорошо сохранились главные греческіе элементы, что,

¹⁾ Объ образованіи византійской архитектуры см. соч. Шуази: *L'art de bâtir chez les Byzantins*, 1882, стр. 151.

²⁾ См. Тексе, *Archit byz.*, стр. 143, рис. XXVIII—XXXIV. Въ этомъ соч. авторъ доказываетъ христіанское происхожденіе означеннаго храма.

наблюдая ихъ, путешественникъ какъ-бы переносится въ среду погибшей цивилизаціи и проникаетъ во всѣ ея таинства; бродя по пустыннымъ улицамъ отжившихъ городовъ, заглядывая въ забытые дворы, полуразрушенные портики, гдѣ дикій виноградъ ползетъ по обезображеннымъ колоннамъ, получаете впечатлѣніе, подобное тому, которое охватываетъ васъ въ Помпѣѣ; только это впечатлѣніе не такъ сильно, потому что климатъ Сиріи не сберегъ ея памятниковъ подобно пеплу Везувія; за то оно болѣе ново, такъ какъ цивилизація, выражающаяся въ этихъ памятникахъ, менѣе извѣстна намъ, чѣмъ цивилизація Августа вѣка.

На самомъ дѣлѣ, всѣ эти города, которыхъ насчитывается до ста на пространствѣ тридцати, или сорока миль, образуютъ такую совокупность, отъ которой нельзя ничего отнять, въ которой все вяжется одно съ другимъ, все относится къ одному стилю, къ одной системѣ, наконецъ, къ одной эпохѣ, и эта эпоха — первохристіанская, самая неизвѣстная въ отношеніи искусства, простирающаяся съ IV по VII вѣкъ нашей эры ¹⁾.

На самомъ дѣлѣ, въ нѣкоторыхъ памятникахъ этой области замѣчаются еще очень рано попытки, приведшія къ системѣ купола на пандативахъ ²⁾. Г. Де-Вогюэ

¹⁾ См. Де-Вогюэ, *Architecture civile et religieuse de la Syrie centrale du IV-e au VII-e siècle*. Предисловіе, стр. 6, 7. Фотографіи, привезенныя Шантромъ изъ недавней экспедиціи, въ которой онъ посѣтилъ страны между Сиріей и Кавказомъ, дали мнѣ возможность опредѣлить, что эта архитектурная система очень распространена на СЗ., до Діарбекира и Меджа-Фаркина.

²⁾ Шуази (*L'art de bâtir chez les byzantins*) полагаетъ, что эти попытки явились впервые скорѣе въ Эфесѣ и въ сосѣднихъ съ нимъ странахъ, чѣмъ въ Сиріи. Не вдаваясь въ споръ по

указываетъ на одно маленькое зданіе въ Омъ-эсъ-Цейтунѣ, относящееся къ 282 г., и въ которомъ встрѣчается слѣдъ такой попытки ¹⁾. Въ Хакка, большой дворецъ, сооруженный въ IV в., представляетъ другой примѣръ того же рода. Въ началѣ VI в., означенная система примѣнена въ большой Босрской церкви и въ церкви св. Георгія въ Эзрѣ ²⁾. Было ли это совсѣмъ новымъ изобрѣтеніемъ, или же только возвращеніемъ къ старымъ архитектурнымъ традиціямъ Азіи? Въ Селевкѣ и въ Ктесифонѣ, мы видимъ куполъ надъ квадратнымъ планомъ. Но архитекторы, повидимому, воспроизвели здѣсь только формы, употреблявшіяся много вѣковъ предъ тѣмъ въ древнихъ постройкахъ Ниневіи и Вавилона ³⁾. Такимъ

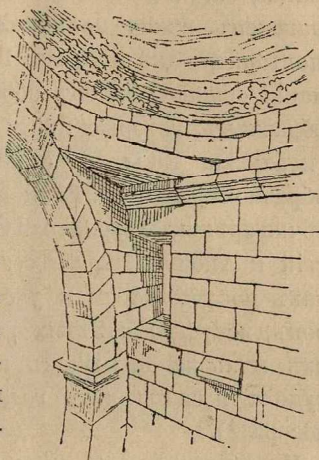


рис. 3. — ДЕТАЛЬ КУПОЛА ВЪ
ОМЪ-ЭСЪ-ЦЕЙТУНѢ.

этому вопросу, замѣчу только, что сирійскіе памятники имѣютъ то преимущество, что время ихъ возникновенія во многихъ случаяхъ извѣстно.

¹⁾ См. Де Вогюэ, I. с. Предисловіе, стр. 8, табл. VI.

²⁾ См. тамъ-же, табл. 21, 22, 23.

³⁾ Правда, нѣкоторые писатели говорятъ, что персидскіе зодчіе могли подражать византійскимъ; но Шназе, высказывая такое мнѣніе, тѣмъ не менѣе признаетъ самъ, что сассанидскій куполъ отличается отъ византійскаго. Впрочемъ, по новымъ изслѣдованіямъ, дворцы Сервистана и Фирузъ-Абада древнѣе сассанидской эпохи. Ф. де-Вернейль, въ *Bulletin monumental*,

образомъ, въ теченіи вѣковъ, византійское зодчество заимствовалося отъ ассирійскаго искусства. Греческій геній мало-по-малу исчерпалъ всѣ формы, всѣ комбинаціи, составлявшія классическій стиль; ему наскучило, наконецъ, вѣчно вращаться въ одномъ кругу, вѣчно повторять одно и то же. Понятно, что, при своемъ желаніи обновиться, онъ обратился за вдохновеніемъ къ образцамъ, которые могли навести его на новыя, оригинальныя тѣмы, способныя къ безконечному разнообразію и развитію. Если мы будемъ смотрѣть съ этой точки зрѣнія, то строители Святая Софія, Исидоръ Милетскій и Анѳимій Траллесскій предстанутъ предъ нами, какъ послѣдователи и ученики тѣхъ забытыхъ мастеровъ, искусство которыхъ, въ ту древнѣйшую эпоху, изъ мильона мильоновъ кирпичей воздвигло высокіе купола и своды надъ головами Саргона и Навуходоносора ¹⁾.

Но оставимъ даже въ сторонѣ исторію происхожденія купола на пандативахъ, еще темную во многихъ пунктахъ. Разсматривая нѣкоторыя сирійскія церкви, поражаешься тѣмъ, до какой степени онѣ, сохраняя планъ базилики, усложняются измѣненіями. Одна изъ наиболѣе любопытныхъ между ними — Турманинская церковь. При ней нѣтъ атрия, но за то къ ея дверямъ ведетъ высокое крыльцо о четырнадцати ступеняхъ. Внѣшній фасадъ нартекса не представляетъ въ нижнемъ

1869, стр. 70, 71, видитъ зачатки купола въ нѣкоторыхъ зданіяхъ поздне-римской эпохи на Западѣ; но въ это время римское искусство нерѣдко подвергалось азіатскому вліянію. Впрочемъ, здѣсь дѣло идетъ лишь о робкихъ попыткахъ, не имѣющихъ важнаго значенія.

¹⁾ См. Перро, *Histoire de l'art dans l'antiquité*, т. II, стр. 177.

этажъ колоннады, поддерживающей архитравъ: нартексъ составляетъ настоящий поршъ, съ широкою циркульною аркою, по бокамъ которой находятся двѣ небольшія арки. Надъ этимъ входомъ устроена открытая галерея на колоннахъ, связывающая собою двѣ угловыя башни.

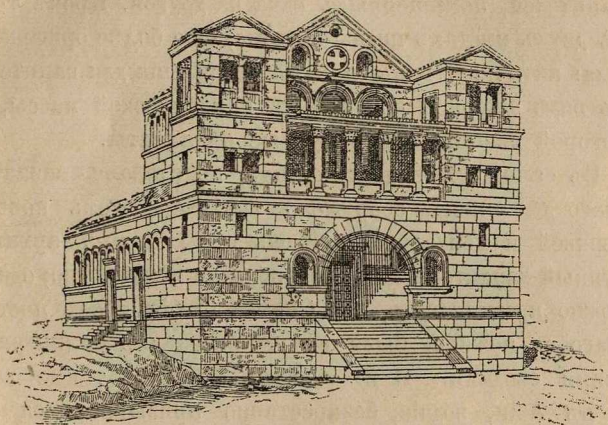


РИС. 4. — ТУРМАНИНСКАЯ ЦЕРКОВЬ.

Возвращаясь изъ Азіи въ Европу, мы встрѣчаемъ слѣдъ того же новаторскаго духа въ памятникахъ, о которыхъ и теперь еще возможно судить, какъ напр. въ ц. св. Димитрія въ Салоникахъ. Общій планъ ея—базиличный, съ атриемъ, нартексомъ, низкими боковыми кораблями; но внутри нея — два этажа, одинъ надъ другимъ, и верхній этажъ обходитъ всю церковь, не исключая и нартекса ¹⁾. Колонны, отдѣляющія средній корабль отъ боковыхъ, соединены не прямымъ архитравомъ, а арками. Въ капителяхъ являются уже особенныя

¹⁾ См. Тексье, *Arch. byz.*, стр. 134—142, табл. XVII—XXVI.

формы. Вообще онѣ имѣють типъ античный, но искаженный: онѣ какъ-бы раздвояются, причемъ арки опираются не на главную часть, а на выступы, которые образуютъ какъ-бы верхнюю капитель. Это служить предызвѣстіемъ появленія двухъ настоящихъ капителей, помѣщенныхъ одна на другой. Кромѣ того, въ двухъ мѣстахъ видны формы, еще болѣе оригинальныя: античные типы вполне оставлены для капителей въ видѣ ажурной корзины, т. е. кубической массы, на которой извиваются выпуклые орнаменты.

Въ самомъ Константинополѣ, по словамъ византійскаго лѣтописца, сооружено тридцать-восемь новыхъ церквей и монастырей. Каковъ былъ ихъ архитектурный характеръ — въ подробности неизвѣстно; однако можно предполагать, что Святая Софія, послѣ постигшаго ея пожара, была возобновлена «съ цилиндрическими сводами.» И въ столицѣ Имперіи, также какъ и въ Азіи, зодчіе, безпрестанно призывавшіеся для сооруженія новыхъ зданій, должны были соперничать въ усердіи и стараться превзойти одинъ другаго остроумными и оригинальными комбинаціями. Тогда какъ на Западѣ, несчастія, постигавшія Имперію, отвлекали умы отъ художественныхъ заботъ, — на Востокѣ вообще болѣе спокойныя обстоятельства благопріятствовали развитію искусства. Вмѣсто того, чтобы вѣчно воспроизводить одни и тѣ же образцы, съ меньшимъ смысломъ и меньшимъ стараніемъ, греческіе архитекторы не переставали ихъ видоизмѣнять и совершенствовать.

Тѣ же стремленія управляли движеніемъ и декоративныхъ искусствъ. Живопись, въ собственномъ смыслѣ этого слова, намъ извѣстна за это время въ столь немногихъ произведеніяхъ, что судить о ней основательно

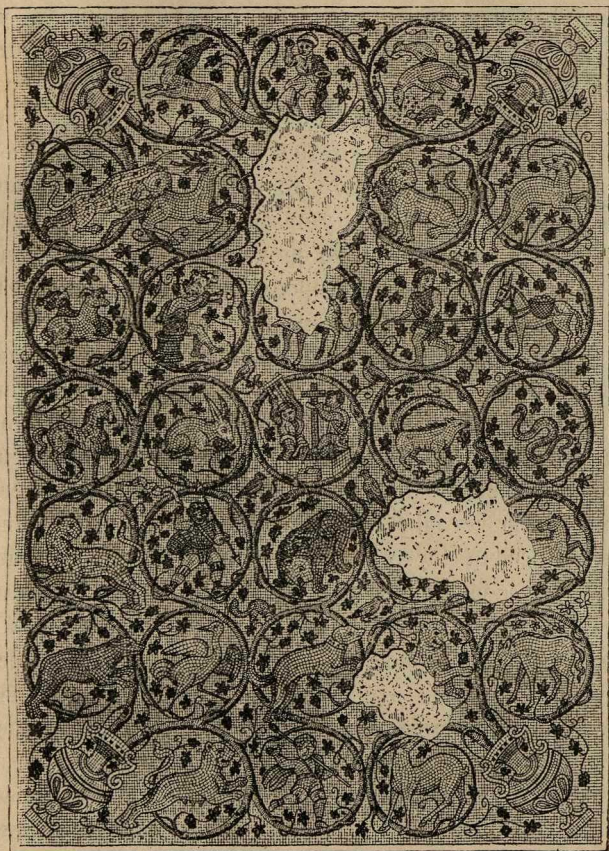


РИС. 5. — МОЗАИКА ИЗЪ ОКРЕСТНОСТЕЙ ТИРА

(по *Annales archéologiques* Дидрона).

мы не имѣемъ возможности. Но авторы разсматриваемой эпохи, говоря о фрескахъ и картинахъ, удостоверяють, что художники отчасти бросили прежніе сюжеты. Въ Ветхомъ и Новомъ Заѣтахъ ихъ болѣе всего занимаетъ исторія; они воспроизводятъ ея эпизоды на церковныхъ стѣнахъ, въ хронологическомъ порядкѣ, и кладутъ чрезъ то начало системѣ украшенія храмовъ живописью, удержавшейся до нашихъ дней. Одинъ изъ писателей того времени, св. Нилъ, говоритъ: «Въ храмѣ, съ каждой стороны, надо покрывать стѣны изображеніями изъ Ветхаго и Новаго Заѣтовъ, написанными хорошимъ художникомъ; чрезъ это люди неграмотные и немогущіе читать Священное Писаніе, будутъ знать по этимъ изображеніямъ подвиги вѣрныхъ служителей Господнихъ» ¹⁾. Церковныя стѣны превратились, такимъ образомъ, въ обширную лицевую священную исторію. Подчиняясь этому вкусу, живописцы весьма часто воспроизводятъ сцены страданій, которыя первохристіанскіе художники не рѣшались представлять. Въ такихъ сценахъ они не боятся передавать даже всю ихъ жестокость, весь ихъ звѣрскій реализмъ. Одинъ изъ писателей IV вѣка излагаетъ такими словами содержаніе картинъ, представлявшихъ мученіе св. Евфиміи: «Мучители исполняютъ свое дѣло; одинъ изъ нихъ схватилъ мученицу за голову и откидываетъ ее назадъ, удерживая ее такимъ образомъ неподвижною, беззащитною отъ мукъ; другой вырываетъ ей зубы; тутъ же видны орудія мученія: колотушка и буравъ. Но здѣсь я заливаюсь слезами, и горе не даетъ мнѣ говорить, потому что художникъ такъ живо изобразилъ капли крови, что

¹⁾ Посланія св. Нила, кн. IV, № 61.

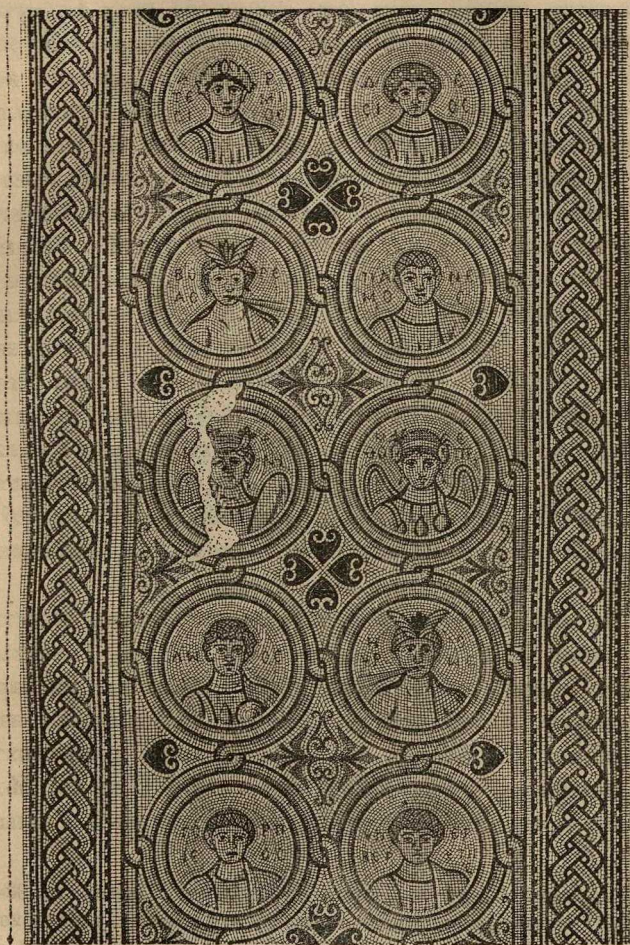


РИС. 6. — МОЗАИКА ИЗЪ ОКРЕСТНОСТЕЙ ТИРА

(по *Annales archéologiques* Дидрона).

кажется, видишь, какъ онѣ текутъ по лицу св. мученицы, и съ рыданіями отвращаешь глаза свои отъ этого зрѣлища ¹⁾. Съ этого времени, мозаика все болѣе и болѣе становится любимымъ декоративнымъ средствомъ. Мозаичный полъ, открытый г. Ренаномъ въ развалинахъ, близъ Тира, среди завитковъ изъ зелени и цвѣтовъ изображаетъ мотивы, заимствованные изъ охотничьей и сельской жизни ²⁾. Въ церкви Св. Георгія въ Салоникахъ, куполъ сплошь былъ украшенъ мозаикою. Отъ этой мозаики уцѣлѣла лишь незначительная часть: два большихъ куска съ изображеніемъ святыхъ, стоящихъ въ молитвенныхъ позахъ среди богатыхъ архитектурныхъ украшеній. Работа этихъ мозаикъ превосходна, и, не смотря на порчу и выцвѣтшія краски, онѣ еще до сихъ поръ производятъ большой эффектъ. Малѣйшія подробности орнаментаціи носятъ на себѣ отпечатокъ тонкаго вкуса; всѣ украшенія, арабески, пучки пальметъ, нарисованы изящно ³⁾.

Къ византійскому искусству слѣдуетъ также отнести мозаики VІІІ вѣка, украшающія церкви Равенны. Еще прежде, чѣмъ этотъ городъ сдѣлался, въ царствованіе Юстиніана, резиденціею византійскаго намѣстника въ Италіи, въ произведеніяхъ равенскихъ художниковъ чувствовалось уже вліяніе Востока. Мозаики православной крестильницы и мавзолея Галлы-

¹⁾ Астерій. Слово въ честь св. Евфиміи, изд. Минья, стр. 334.

²⁾ О времени, къ которому я отношу эту мозаику, смотри мое сочиненіе: *Recherches pour servir à l'histoire de la peinture et de la sculpture chrétiennes en Orient*, 1879, стр. 79—80. Эта мозаика находится теперь во Франціи.

³⁾ См. Тексъе, таб. XXX—XXXIV; Дюшенъ и Байе, *Mission en Macedoine et au mont Athos*, стр. 319.

Плацидіи отличаются роскошью работы и счастливым сочетаніемъ декоративныхъ мотивовъ. Въ Крестильницѣ, Св. Крещеніе представлено на большомъ медальонѣ,



РИС. 7. — МОЗАИКА ПРАВОСЛАВНОЙ КРЕСТИЛЬНИЦЫ
(въ Равеннѣ).

занимающемъ центръ купола. Какъ особенность своего рода, надо отмѣтить, что рѣка Іорданъ присутствуетъ тутъ въ видѣ бога этой рѣки, въ чемъ нельзя не видѣть доказательства того, какъ велико было еще въ эту эпоху вліяніе классическаго искусства. Кругомъ медальона идетъ широкая полоса съ изображеніемъ

двѣнадцати апостоловъ во весь ростъ. Хотя всѣ они имѣютъ вообще одинъ видъ, однако и тутъ художникъ успѣлъ избѣжать монотонности, внеся нѣкоторое разнообразіе въ положеніе фигуръ и придавъ головамъ индивидуальный характеръ. Еще ниже, вторая полоса украшена разными архитектурными мотивами. Наконецъ, въ самомъ низу, среди золотыхъ арабесокъ, находятся изображенія восьми святыхъ. Въ мавзолей Галлы-Платидіи, общее украшеніе вполнѣ сохранилось. При самомъ входѣ, надъ дверями, мозаика, изображающая Добраго Пастыря, свободою стиля напоминаетъ классическія произведенія. Сидя посреди своего стада, Пастырь правою рукою ласкаетъ овцу, а въ лѣвой держитъ крестъ, водруженный на высокомъ древкѣ; лицо его, обрамленное бѣлокурыми волосами, запечатлѣно правильною и спокойною красотою. Въ прочихъ частяхъ мавзолея, встрѣчаются другія фигуры, драпированныя поантичному. Украшенія изящны по рисунку и роскошны по краскамъ; среди арабесокъ, съ преобладающими въ нихъ зеленой краской и золотомъ, два оленя пьютъ воду изъ источника. Это — одинъ изъ тѣхъ мотивовъ, которые до послѣднихъ дней византійскаго искусства постоянно встрѣчаются въ миниатюрахъ рукописей.

Я не буду распространяться о скульптурѣ; въ слѣдующихъ главахъ, читатель увидитъ, какія причины, съ самой ранней эпохи, мѣшали ея развитію. Правда, при Константинѣ она также содѣйствовала къ украшенію новой столицы: на площадяхъ Константинополя возвышались фонтаны, украшенные барельефами, изображавшими Добраго Пастыря и Даніила во рву львиномъ. Но въ этихъ скульптурахъ не было еще замѣтно, какъ въ живописи, зарожденія новаго искусства.

За то уже въ этотъ періодъ мы видимъ въ византійцахъ сильное пристрастіе къ издѣліямъ золотыхъ дѣлъ мастерства и ювелирнаго искусства, — пристрастіе, которое все болѣе и болѣе увеличивается съ теченіемъ времени. Оно соотвѣтствовало стремленію къ роскоши и великолѣпію, которое, какъ мы уже видѣли, было отличительнымъ характеромъ константиновскаго искусства. Константинъ носилъ роскошную корону; его одежда была покрыта жемчугомъ и драгоценными камнями; онъ считалъ эту роскошь внѣшнимъ признакомъ могущества; чрезъ него она проникла и въ область искусства. Считалось выраженіемъ особеннаго благоговѣнія къ религіи употреблять драгоценные матеріалы при сооруженіи церквей и христіанскихъ памятниковъ. Константинъ приносилъ въ даръ римскимъ церквамъ золотыя и серебряныя изображенія Спасителя, апостоловъ и ангеловъ, величиною въ пять футовъ. Точно также онъ былъ щедръ и въ отношеніи восточныхъ храмовъ. Описывая церковь св. Гроба, вотъ что прибавляетъ св. Евсевій: «Невозможно передать, сколькими драгоценными дарами, состоящими изъ золота, серебра и драгоценныхъ камней, обогатилъ ее Константинъ. Эти произведенія были сдѣланы съ необычайнымъ искусствомъ.» Въ Константинополѣ, по словамъ этого же очевидца, находилось также много золотыхъ барельефовъ. Во дворцѣ и на многихъ площадяхъ возвышались кресты, украшенные драгоценными камнями.

Изъ этихъ драгоценностей, для насъ, къ сожалѣнію, ничего не уцѣлѣло. Быть можетъ, нѣкоторое понятіе о стилѣ этихъ произведеній даетъ уцѣлѣвшій свинцовый сосудъ для св. воды, надпись на которомъ свидѣ-

тельствуетъ объ его греческомъ происхожденіи ¹⁾. На немъ, между множествомъ другихъ фигуръ, мы видимъ Добраго Пастыря и, рядомъ съ нимъ, гладіатора, схватывающаго вѣнецъ, лежащій на полуколоннѣ. Тутъ же, съ другой стороны, — молящаяся женщина, которую вѣнчаетъ крылатая побѣда, несущая въ рукѣ пальмовую вѣтвь. Рядомъ съ этими сюжетами, мы видимъ полосы, украшенныя виноградными и пальмовыми вѣтвями, среди которыхъ павлины пьютъ изъ чаши, четыре райскія рѣки, вытекающія изъ холма, увѣнчаннаго крестомъ, и оленей, пьющихъ ихъ воду. Въ углу, переида ѣдетъ на водяномъ конѣ. Это странное смѣшеніе христіанства съ язычествомъ какъ нельзя болѣе соответствуетъ IV вѣку, и мнѣ кажется, что этотъ памятникъ слѣдуетъ отнести къ разсмотрѣнному нами времени.

¹⁾ Де-Росси, *Bull. di Arch. christ.*, 1867.

КНИГА ВТОРАЯ

Византійское искусство при Юстиніанѣ и его пріем- никахъ, до IX вѣка

ГЛАВА ПЕРВАЯ

Святая Софія, какъ типъ византійскаго искусства — Архитектура

Въ V вѣкѣ, Византійская Имперія переживала бурныя времена. По прекращеніи династіи Θεодосія Великаго, престолъ его слабыхъ потомковъ стали занимать, одинъ за другимъ, императоры-авантюристы, достигавшіе власти или посредствомъ преступленій, или по счастливой случайности.

На границахъ Имперіи, ей угрожали толпы варваровъ. На Сѣверѣ — гунны и славяне, на Югѣ — персы, внутри Имперіи — мятежи, религіозныя распри, часто превращавшіяся въ междоусобія, праздное населеніе, большихъ городовъ, вѣчно жаждавшее смуть, — вотъ причины, которыя, казалось, должны были довести греческую монархію до паденія. Но, съ другой стороны, богатства, промышленная дѣятельность народа, его обширная торговля, наконецъ, обаяніе власти императора

поддерживали существованіе государства. Кромѣ того, самое устройство Восточной Имперіи отличалось логичностью. Оно было прямымъ наслѣдіемъ того древняго эллинскаго міра, который, даже подѣ властію римлянъ, сохранилъ свой индивидуальный характеръ. Въ этомъ устройствѣ имѣлся принципъ жизни и цивилизации, обеспечивавшій существованіе Имперіи.

Въ началѣ VI вѣка, верховной власти достигла династія, родоначальникъ которой вышелъ изъ среды варваровъ. Славянинъ Управда, принявшій впослѣдствіи имя Юстиніана, еще въ царствованіе своего дяди, Юстина (518 — 527), управлялъ дѣлами государства, а потомъ царствовалъ самъ почти сорокъ лѣтъ (528 — 565). Имя его является въ исторіи окруженнымъ ореоломъ славы, которую онъ, говоря справедливо, неполнѣ заслужилъ. Чуждый, по рожденію своему, греческой цивилизации, онъ не угадалъ судьбы византійской монархіи; онъ мечталъ о возсозданіи Римской Имперіи, и этой ложной идеѣ посвятилъ лучшія силы своего государства, между тѣмъ, какъ Македонія, Греція и азіатскія провинціи были опустошаемы набѣгами варваровъ, почти нигдѣ не встрѣчавшихъ сопротивленія. Но каково бы ни было политическое значеніе Юстиніана, мы не можемъ не признать за нимъ одной важной заслуги: никто больше его не покровительствовалъ развитію искусства въ Имперіи. Юстиніанъ былъ великій строитель. Исторіографъ его, Прокопій, посвятилъ специальное сочиненіе описанію зданій, сооруженныхъ въ его царствованіе и по его приказу. Это сочиненіе состоитъ изъ шести книгъ, въ которыхъ, въ слѣдующемъ порядкѣ, идетъ описаніе сооружений: I. Храмы и памятники Константинополя. II. Укрѣп-

ленные города со стороны Персін. III. Укрѣпленія со стороны Арменіи. IV. Укрѣпленія въ Европѣ. V, VI. Гражданскія и религіозныя сооруженія въ Азїи, Сиріи, Египтѣ, Киренаикѣ и Нумидіи. Твореніе Прокопія имѣетъ важное значеніе, какъ справочная книга; но, по счастью, она — не единственный источникъ для изученія византійскихъ памятниковъ, такъ какъ многіе изъ нихъ существуютъ еще донинѣ.

Самый знаменитый изъ нихъ — Святая Софія, въ Константинополѣ; о ней можно сказать, что она есть типъ византійскаго искусства попреимуществу, какъ въ декоративномъ, такъ и въ архитектурномъ отношеніи ¹⁾. Во всей исторіи христіанскаго искусства не встрѣчается храма, болѣе важнаго во всѣхъ отношеніяхъ. Парижской церкви Богоматери есть подобныя даже въ сосѣднихъ провинціяхъ; римскій соборъ св. Петра страдаетъ отсутствіемъ оригинальности и не имѣетъ въ себѣ ничего христіанскаго, кромѣ названія; напротивъ того, Святая Софія замѣчательна въ двоякомъ отношеніи: она выражаетъ собою наступленіе новаго стиля и, вмѣстѣ съ тѣмъ, отличается размѣрами, до какихъ никогда не достигали церкви на Востокѣ.

На большомъ форумѣ уже существовалъ храмъ во имя Премудрости Божіей, построенный при Константинѣ. Онъ былъ отчасти разрушенъ пожаромъ въ 404 г., во время народнаго возстанія въ защиту св. Іоанна Златоуста. Θεодосій возстановилъ Святую Софію, но въ 532 г. она вторично сдѣлалась жертвою пламени во время страшнаго бунта, въ которомъ Юстиніанъ чуть-

¹⁾ О Святой Софіи см. Зальценберга, *Altchristliche Baudenkmale von Constantinopol*, Берлинъ, 1854.

было не лишился престола. Восторжествовавъ надъ бунтовщиками, императоръ выстроилъ ее вновь, причемъ желалъ, чтобы это сооруженіе, въ отношеніи великолѣпія, превосходило все то, что разсказывается о самыхъ знаменитыхъ древнихъ зданіяхъ, въ особенности о храмъ Соломона.

Рѣдко когда-либо расточительность простиралась такъ далеко. Самые богатые матеріалы — золото, серебро, слоновая кость, драгоценные камни — были употреблены въ неслыханномъ количествѣ, даже вопреки требованіямъ вкуса: повидимому, Юстиніанъ заботился не столько о красотѣ, сколько о цѣнности употребленныхъ матеріаловъ, и хотѣлъ поразить зрѣлищемъ волшебной роскоши. Древніе греки пользовались при постройкѣ Пропилеевъ и Парѳенона наилучшими мраморами потому, что восхищались ихъ чистотою и блескомъ; Юстиніану же нужны были золото и серебро потому, что ими выказывается богатство. Однако, отмѣчая вообще это излишество дорогихъ матеріаловъ, надо признать, что они, ~~но край-~~ней мѣрѣ въ деталяхъ, были пущены въ ходъ съ большимъ искусствомъ.

Такимъ образомъ, сооруженіе Святой Софіи стоило громадныхъ суммъ. Чтобы собрать ихъ, пришлось установить новые налоги и прибѣгнуть къ самовластнымъ мѣрамъ. На одинъ амвонъ съ солеєю ушли годичные доходы отъ Египта. Кромѣ того, Юстиніанъ далъ правителямъ провинцій и другимъ чиновникамъ приказаніе доставлять ему отовсюду уже обработанные матеріалы, и они поспѣшили обобрать античные памятники. Преторъ Константинъ отправилъ изъ Эфеса восемь колоннъ изъ verde-antico; подобныя же были получены

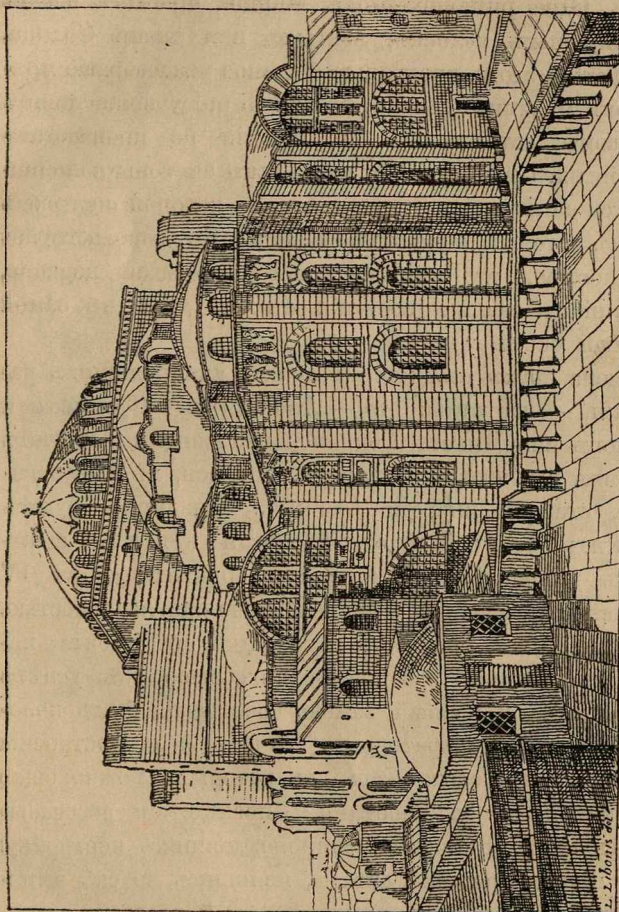


РИС. 8. — СВЕТАЯ СОФІЯ.
(Внѣшній видъ).

изъ Кизики, Троады, Аѳинъ, съ Цикладскихъ Острововъ. Одна римлянка-вдова, Марція, прислала восемь порфировыхъ колоннъ, взятыхъ изъ храма Солнца. Вслѣдствіе этого произошло большое разнообразіе мраморовъ и камней всякаго цвѣта; но получаемая такимъ образомъ естественная полихромія не производитъ непріятнаго впечатлѣнія, такъ какъ ея тоны комбинируются со вкусомъ. Самая земля, на которой построенъ храмъ, стоила немалыхъ денегъ. Не довольствуясь мѣстностью, гдѣ стояла константиновская церковь, Юстиніанъ купилъ сосѣднія съ нею дома, въ самой богатой части города.

Имена двухъ главныхъ зодчихъ, управлявшихъ работами, — извѣстны: это — Анѳимій изъ Траллеса и Исидоръ изъ Милета. Современники свидѣтельствуютъ объ ихъ глубокихъ познаніяхъ, но всѣ, въ одинъ голосъ, ставятъ впереди Анѳимія. Неизлишне будетъ замѣтить, что оба художника были изъ тѣхъ азіатскихъ провинцій, въ которыхъ архитектура въ IV и V вѣкахъ развилась съ наибольшею оригинальностью. По расчисткѣ мѣстности и закладкѣ фундамента, патриархъ Евтихій совершилъ молебствіе объ успѣхѣхъ предпріятія, и первый камень сооруженія былъ положенъ самимъ императоромъ. Тотчасъ были построены часовня и нѣсколько залъ, въ которыхъ можно было присматривать за работами. Впослѣдствіи рассказывалось множество чудесъ, сопровождавшихъ постройку: если вѣрить преданію, ангелъ, явившись во снѣ императору, открылъ ему планъ, который надлежало принять; ангелъ же указалъ ему скрытыя сокровища, въ то время, когда не доставало денегъ; третій ангелъ повелѣлъ устроить три абсиды, и т. п. Всѣ эти легенды

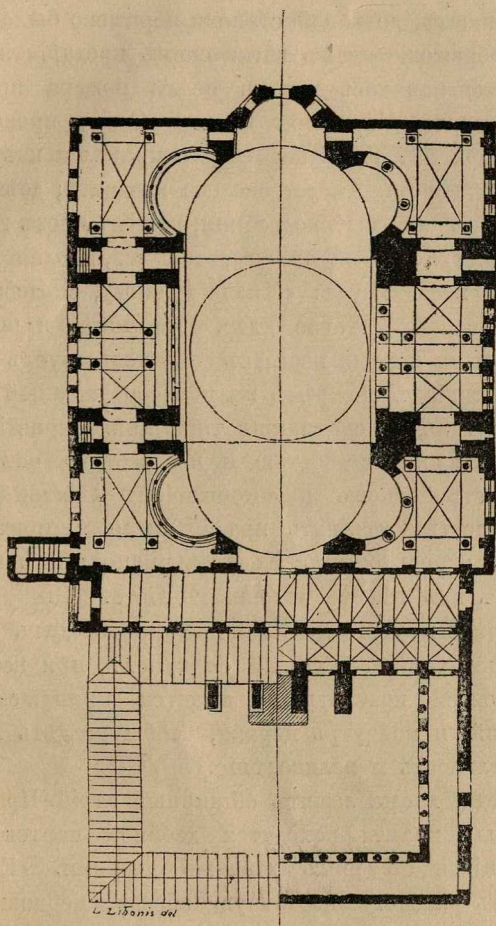


РИС. 9. — СВЯТАЯ СОФІЯ.
(Планъ)

показываютъ, до какой степени поражено было народное воображеніе этимъ гигантскимъ предпріятіемъ.

Работы начались вскорѣ послѣ пожара прежняго храма; освященіе новой Святой Софіи происходило 27 декабря 537 г. Императоръ отправился изъ своего дворца у воротъ Августеона на квадригѣ; доѣхавъ до храма, онъ оставилъ колесницу, вошелъ чрезъ главныя двери, вступилъ на амвонъ, и здѣсь, поднявъ руки къ небу, воскликнулъ: «Хвала Господу, сподобившему меня совершить такое дѣло. Соломонъ, я побѣдилъ тебя!» Этотъ гордый возгласъ свидѣтельствуешь о томъ, что Юстиніанъ смотрѣлъ на новосооруженный храмъ, какъ на главное святилище тогдашняго христіанства. Съ небывалою щедростію и пышностію онъ озабочился устройствомъ и содержаніемъ Святой Софіи: триста-шестьдесятъ-пять имѣній было приписано къ ней въ окрестностяхъ Константинополя; причтъ ея состоялъ изъ тысячи духовныхъ лицъ.

Внѣшность Святой Софіи не производитъ особеннаго впечатлѣнія, и самый ея куполь, при всей смѣлости своей конструкціи, кажется приплюснутымъ. Надо войти вовнутрь церкви, чтобы увидѣть всю ея оригинальность и великолѣпіе.

Впередѣ храма лежитъ обширный атрий. При входѣ въ самый храмъ, находится двойной нартексъ, общающійся съ нимъ девятью дверями. «Если не брать въ расчетъ восточную абсиду, церковь занимаетъ прямоугольное пространство, длиною въ 77 метр. и шириною въ 76,7 метр., включая сюда и толщину стѣнъ. Внутренность ея раздѣляется на среднюю часть, или главный корабль, и на двѣ боковыя части. Надъ центромъ зданія возвышается куполь 31-го метра въ

діаметръ, вписанный въ квадратъ.) Онъ ^(м. в. крестъ) опирается на четыре большія арки, отверстія которыхъ равняются его діаметру, а эти арки поддерживаются че-

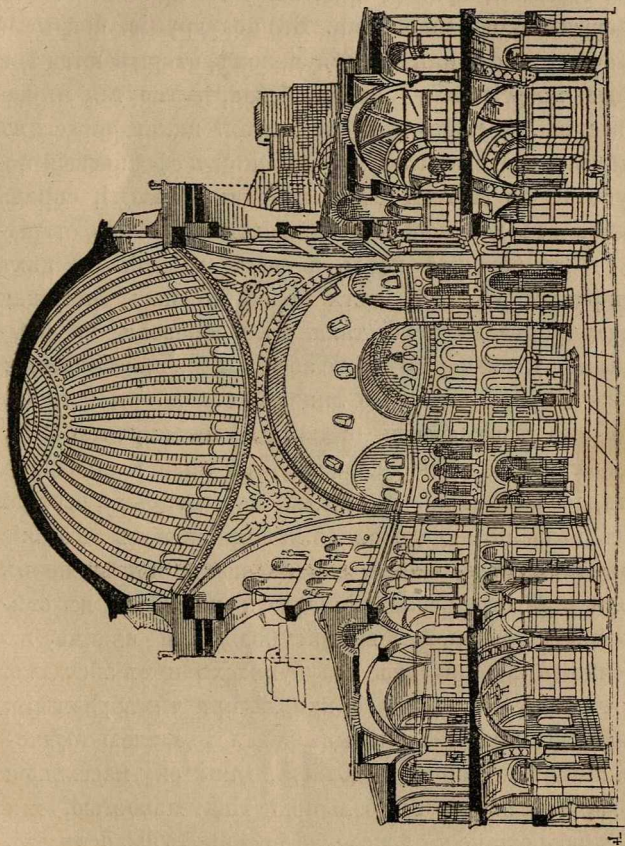


рис. 10. — СВЯТАЯ СОФІЯ.
(Гаръизъ).

тырьмя огромными столбами. Обширные сферическіе пандативы висятъ въ пространствѣ, заполняя собою промежутки между большими арками и основаніемъ ку-

пола. Къ двумъ аркамъ, перпендикулярнымъ къ главному кораблю, къ восточной и западной, примыкаетъ по полукуполу; напротивъ того, съ сѣверной и южной сторонъ большаго купола, арки закрыты прямою стѣною, поддерживаемою колоннами. Въ полукружіе, покрытое восточнымъ большимъ полукуполомъ, открываются три абсиды: посрединѣ — главная абсида, вытянутая въ направленіи къ Востоку и покрытая цилиндрическимъ сводомъ, переходящимъ въ глубинѣ въ сферическій полукуполъ; по бокамъ — двѣ побочныя абсиды, справа и слѣва отъ главной. Глубина этихъ абсидъ открывается въ боковыя нефы, и сводъ каждой изъ нихъ подпирается въ этой части парой колоннъ. Западная абсида прорѣзана точно такимъ же образомъ, но средняя арка въ ней образуетъ не абсидальное пространство: ея сводъ продолжается до лицевой стѣны, въ которой продѣлано трое дверей, ведущихъ въ нартексъ¹⁾. Боковыя, болѣе низкіе корабли, отъ пола и до начала арокъ, раздѣлены на два этажа, изъ которыхъ верхній имѣлъ названіе гинекеона. Свѣтъ проникаетъ въ зданіе чрезъ множество оконъ: сорокъ оконъ помѣщено въ куполѣ, при его основаніи; другія находятся въ стѣнахъ подъ сѣверной и южной большими арками, въ восточномъ и западномъ полукуполахъ и въ абсидахъ. (Постройка центральнаго купола при томъ размѣрѣ, какой хотѣли ему дать, представлялась задачею трудно-разрѣшимою. Опорными точками даны ему массивные столбы, сложенные съ большою тщательностью, для того, чтобы они не подались и не осѣли подъ выносимымъ

¹⁾ См. Лабарта, *Le palais de Constantin, Sainte-Sophie, le Forum Augustaeon et l'Hippodrome*. Paris, 1861, стр. 24 и слѣд.

ими давленіемъ. Но самый куполъ заранѣе возбуждалъ опасенія: архитекторы, смѣло взявшіеся его воздвигнуть, боялись за свое произведеніе; поэтому они употребили для купола матеріалъ особаго рода, а именно фабрикованныя на Родосѣ бѣлыя пористыя черепицы, до того легкія, что пять ихъ штукъ равнялись по вѣсу одной обыкновенной черепицѣ. Не смотря на эти предосторожности, вскорѣ оказалось, что опасенія были вполне основательны. Въ годы, слѣдовавшіе за постройкой Святой Софіи, случались землетрясенія, иногда очень сильныя. Одно изъ нихъ, бывшее въ 553 г., продолжалось сорокъ дней; другое, въ 557 г., разрушило часть города. Куполъ Святой Софіи, испытавъ рядъ сотрясеній, далъ трещины и 7-го мая 558 г. обрушился. По словамъ нѣкоторыхъ авторовъ, архитекторы, которымъ было поручено изслѣдовать причины этого несчастія, объявили, что оно произошло отъ слишкомъ ранняго удаленія, во время постройки, деревянныхъ кружалъ, снятыхъ для исполненія мозаичныхъ работъ. Юстиніанъ распорядился о вторичной постройкѣ купола. Анѳимія и Исидора уже не было въ живыхъ, но у послѣдняго остался племянникъ, которому и была поручена работа. Онъ еще повысилъ куполъ, но вмѣстѣ съ тѣмъ придалъ больше прочности большимъ аркамъ. На этотъ разъ кружала и лѣса были оставлены дольше на мѣстѣ; потомъ наполнили нижнюю часть церкви водою, дабы новосооруженныя части не подверглись сотрясенію вслѣдствіе паденія бревенъ и досокъ при разборкѣ лѣсовъ.

Чтобы составить себѣ надлежащее понятіе о Святой Софіи, надо еще обратить свое вниманіе на связь ея съ сосѣдними зданіями. Это былъ храмъ, стоявшій не

особнякомъ, а составлявшій часть громадной совокупности сооружений, образовывавшихъ императорскій кварталъ. Византійскій монархъ, такъ сказать, не выходилъ изъ дому, отправлялся ли онъ на игры Ипподрома, или шелъ молиться въ Святую Софію. Пролѣдовавъ чрезъ форумъ, онъ находилъ, съ южной стороны храма, цѣлый рядъ назначенныхъ для него залъ: одна служила его пріемною, другая — его уборною, а иногда и столовою; изъ третьей онъ совершалъ торжественный входъ свой въ церковь.)

✓ Что касается до утвари и убранства Святой Софіи, то все въ нихъ соотвѣтствовало пристрастію къ роскоши, которымъ Юстиніанъ былъ проникнутъ, такъ сказать, до опьяненія. Амвонъ въ срединѣ зданія представлялъ собою большую трибуну, осяненную куполомъ съ крестомъ: блескъ золота и драгоцѣнныхъ камней въ соединеніи здѣсь съ красотою великолѣпнѣйшихъ мраморовъ. Алтарная часть отдѣлялась отъ остальнаго храмоваго пространства серебряною преградою; на ея колоннахъ выдѣлялись въ медальонахъ изображенія Христа, Богородицы, ангеловъ, апостоловъ и пророковъ. Престолъ былъ сдѣланъ изъ золота, на фонѣ котораго сіяли драгоцѣнные камни и эмаль. Надъ престоломъ простиралась, въ видѣ киворія, глава, увѣнчанная большимъ золотымъ крестомъ; ее поддерживали четыре серебряныя золоченныя колонны. «Кто не удивится — говоритъ поэтъ того времени — великолѣпію святой трапезы? Кто можетъ постигнуть ея исполненіе, когда она сіяетъ различными цвѣтами, играя блескомъ то золота и серебра, то сапфира, — словомъ, испускаетъ многоцвѣтные лучи, смотря по роду дорогихъ камней, перловъ и всяческихъ металловъ,

изъ которыхъ она сдѣлана?» Ночью, въ большіе праздники, церковь обращалась въ обширное, великолѣпно иллюминированное пространство, такъ какъ, по словамъ византійскихъ писателей, ее освѣщало неменѣе 6.000 золоченыхъ канделябровъ.



РИС. 11. — АНГЕЛЬ.

(Мозаика въ Святой Софій).

На сводахъ купола и абсидъ, а также по стѣнамъ, разстилались огромныя декоративныя мозаики. Здѣсь, на золотомъ, или синемъ фонѣ, являлись колоссальныя, величественныя фигуры. Многія изъ этихъ мозаикъ уничтожены, а то, что сохранилось отъ нихъ, почти повсюду закрыла турецкая штукатурка. Зальценбергъ, въ своемъ сочиненіи, воспроизвелъ тѣ изъ этихъ остатковъ, которые имѣлъ возможность срисовать. Правда, не всѣ мозаики, съ которыми онъ знакомитъ насъ такимъ образомъ, относятся къ эпохѣ Юстиніана. Изъ числа самыхъ

древнихъ, я укажу на одну фигуру ангела, выступающую на золотомъ фонѣ. Большая мозаика, помѣщенная надъ дверями нартекса, относится, повидимому, къ болѣе позднему времени. Она изображаетъ Христа во всемъ блескѣ Его могущества, возсѣдающимъ на великолѣпномъ тронѣ, благославляющимъ одною рукою и держащимъ въ другой рукѣ раскрытую книгу, съ начертанными на ея страницахъ словами: «Миръ вамъ! Азъ есмь свѣтъ міру.» Справа и слѣва отъ этого изображенія, въ двухъ медальонахъ, представлены лики Богоматери и архистратига Михаила; у ногъ Христа распростерся поклоняющийся Ему императоръ, въ богатомъ одѣяніи, съ діадемою на головѣ и съ нимбомъ вокругъ нея, — фигура, которую нерѣдко ошибочно принимали за изображение Юстиніана. Въ другихъ мѣстахъ, подъ аркадами, сохранились фигуры святыхъ и пророковъ — скудные остатки, дающіе, однако, возможность составить себѣ понятіе о томъ, какова была внутренность Святой Софіи въ ту пору, когда мозаичное убранство еще одѣвало ее вполне. 20.

Своимъ краткимъ описаніемъ Юстиніанова храма я могъ дать только очень неполную идею о немъ.

Не смотря на утрату своего былого великолѣпія, онъ производитъ необычайное впечатлѣніе на всякаго, кто видитъ его. Лишь рѣдко можно встрѣтить въ исторіи искусства такой величественный ансамбль, такое совершенное согласіе архитектуры и декоративности.

Святая Софія можетъ считаться попреимуществу типомъ византійскаго искусства въ той стадіи его развитія, до какой достигло оно при Юстиніанѣ и его наслѣдникахъ. Современники восторгались этою перковою, художники вдохновлялись ею; но было бы

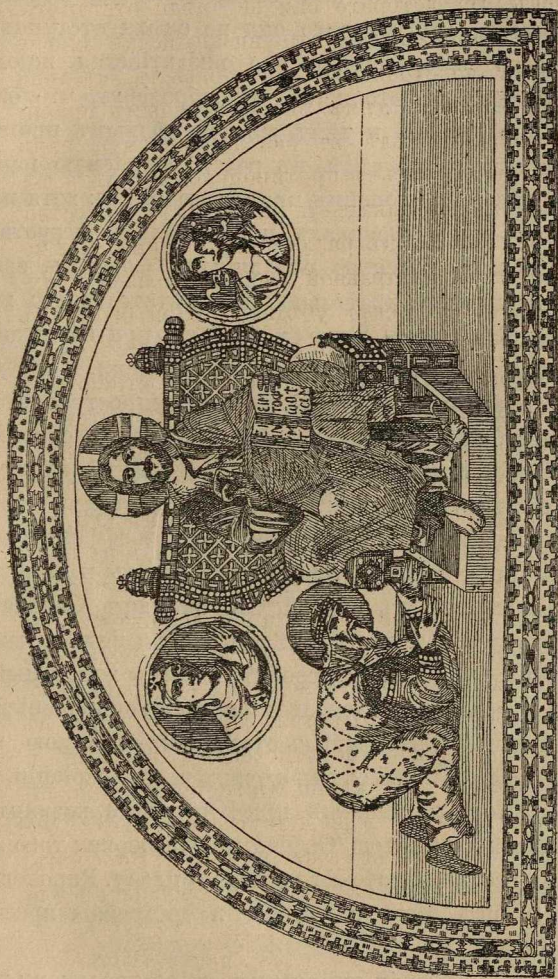


рис. 12. — ХРИСТОСЪ НА ПРЕСТОЛѢ.
(Мозаика въ Святой Софій).

ошибочно думать, что она составляла для послѣднихъ образецъ, отъ котораго они не смѣли отступать. Обыкновенно воображаютъ, что византійская школа была заражена монотоннымъ однообразиемъ, что она работала по однимъ и тѣмъ же неизмѣннымъ правиламъ. На самомъ же дѣлѣ, въ разсматриваемую нами эпоху, происходило совсѣмъ противоположное: хотя повсюду одинъ духъ проникалъ и направлялъ искусство, однако онъ выражался въ различныхъ формахъ, свидѣтельствующихъ о дѣятельной изобрѣтательности художниковъ. Въ этомъ легко убѣдиться при быстромъ обзорѣ главныхъ памятниковъ того времени.

Въ архитектурѣ, употребленіе купола распространяется все болѣе и болѣе. Съ точки зрѣнія техники, постройка Святой Софіи повела зодчихъ къ болѣе близкому изученію этой формы ихъ искусства, помогла имъ дать себѣ лучшій отчетъ въ достижимомъ ею эффектѣ, въ употребленіи, которое можно изъ нея дѣлать, и въ правилахъ, примѣнимыхъ къ ней. Съ тѣхъ поръ, базилики латинскаго типа сдѣлались на Востокѣ явленіемъ исключительнымъ; но, при постройкѣ новыхъ купольныхъ церквей, художники не довольствовались копированіемъ плана Святой Софіи. Куполь сталъ какъ-бы тѣмою, на которую разыгрывались многочисленныя варіаціи, и въ самомъ Константинополѣ, при Юстиніанѣ, возникли, въ сосѣдствѣ со Святою Софіей, другія церкви того же стilia, но весьма непохожія на нее по плану. Впрочемъ, нѣкоторыя изъ нихъ заложены и достроены прежде Святой Софіи.

Въ церкви св. Сергія, напримѣръ, къ центральному куполу не примыкаютъ съ Востока и Запада двѣ полусферическія абсиды; общая форма храма — квадратная; куполь

опирается на восемь столбовъ, въ промежуткахъ которыхъ устроены четыре абсиды. Въ церкви св. Апостоловъ, два корабля одинаковаго размѣра, въ которыхъ длина каждаго превосходитъ его ширину, взаимно пересѣкаются подъ прямымъ угломъ, образуя въ планѣ равноконечный, такъ называемый греческій крестъ, состоящій изъ пяти квадратовъ одинаковой величины. Надъ каждымъ изъ этихъ квадратовъ лежитъ куполь, поддерживаемый четырьмя пандативами. Если рассмотримъ другія церкви, напр., св. Михаила на Анаплѣ, св. Ирины, Влахернской Богоматери, то найдемъ, что всѣ онѣ различаются между собою въ отношеніи плана, насколько можно о томъ судить по уцѣлѣвшимъ изъ ихъ числа, или по описаніямъ Прокопія, служившимъ для новѣйшихъ ученыхъ основаніемъ ихъ при опытахъ реставраціи ¹⁾.

Хотя Прокопій и не упоминаетъ о церкви Святой Софіи въ Салоникахъ, однако она относится, какъ кажется, къ царствованію Юстиніана. Многіе путешественники замѣчаютъ, что ея архитекторъ, повидимому, подражалъ константинопольской Святой Софіи. На самомъ дѣлѣ, и въ ней мы видимъ большой центральный куполь, подпираемый четырьмя столбами; но онъ не сопровождается двумя большими полукуполами, существующими въ константинопольскомъ храмѣ; слѣдовательно, здѣсь надо признать, рядомъ съ несомнѣннымъ сходствомъ, также и существенную разницу. (Въ Азіи, въ антиохійской области, церковь Даны не имѣетъ купола и скорѣе подходитъ къ базиличному типу, но за то представляетъ

¹⁾ О всѣхъ этихъ церквяхъ см. вышеупомянутыя сочиненія Зальценберга и Гюбша.

любопытный примѣръ подковообразной арки, перешедшей потомъ изъ византійской архитектуры въ арабскую. Эта форма заимствована самими византійцами отъ архитекторовъ Средней Азіи ¹⁾.

Перенесемся теперь въ Италію, часть которой была приобрѣтена войсками Юстиніана. Резиденція экзарховъ, Равенна, сдѣлалась подобіемъ Константинополя въ маломъ видѣ. Въ этомъ городѣ, знаменитомъ въ теченіи нѣсколькихъ вѣковъ, а теперь полумертвомъ, памятники разсматриваемой эпохи еще многочисленны и довольно хорошо сохранились ²⁾.

Между равенскими церквами, самая знаменитая и важная — церковь св. Виталія. Она была начата постройкою еще до византійскаго завоеванія, въ 526 г., но окончена лишь въ 546 г.; самое ея убранство доказываетъ, что Юстиніанъ и Феодора обогатили ее своими дарами. По свидѣтельству различныхъ надписей, сооруженіемъ св. Виталія, равно какъ и многихъ другихъ равенскихъ церквей, управлялъ нѣкто Юліанъ, имѣвшій должность казначея (*argentarius*). Въ планѣ, церковь св. Виталія представляетъ восьмиугольникъ; внутри нея, восемь массивныхъ столбовъ соединяются одинъ съ другимъ аркою; надъ арками поднимается высокій куполь, круглое основаніе котораго связывается съ восьмиграннымъ низомъ зданія посредствомъ восьми небольшихъ пандативовъ. Съ цѣлю уменьшить тяжесть свода и обезпечить ему прочность, архитекторы вывели

¹⁾ См. упомянутое сочиненіе Тексье.

²⁾ О равенскихъ архитектурныхъ памятникахъ см., сверхъ вышеуказанныхъ сочиненій, также Кваста, *Die altchristliche Bauwerke von Ravenna*, 1842, и Рава, *Ravenna*, 1869 и др.

его полами кирпичами, входящими одинъ въ другой ¹⁾. Форма купола не выказывается снаружи, какъ въ восточныхъ храмахъ: онъ скрытъ подъ крышей пирамидальнаго вида.

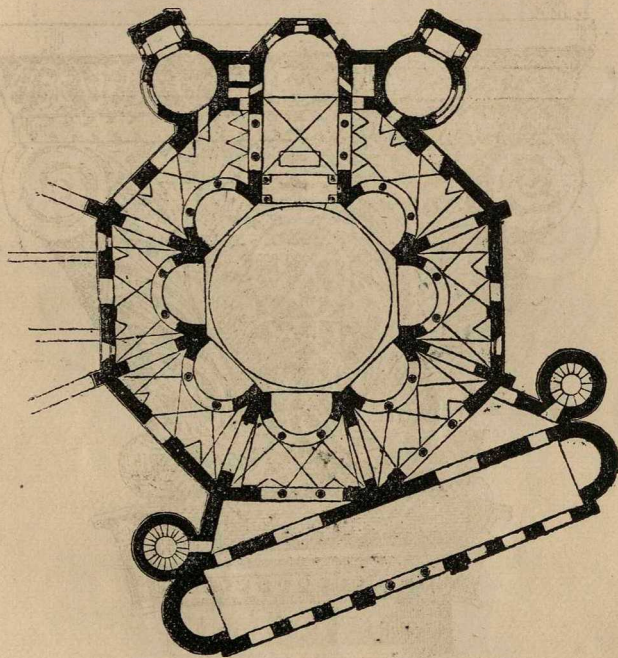


РИС. 13. — ПЛАНЪ РАВЕНСКОЙ ЦЕРКВИ СВ. ВИТАЛІЯ.

Не пускаюсь въ подробное описаніе этой любопытной церкви: сказаннаго мною достаточно для того, чтобы

¹⁾ Впрочемъ, это — приемъ, къ которому прибѣгали еще римскіе зодчіе.

убѣдиться въ несходствѣ ея съ купольными храмами, воздвигавшимися въ Константинополѣ. Начатый постройкою раньше св. Софіи, храмъ св. Виталія отли-

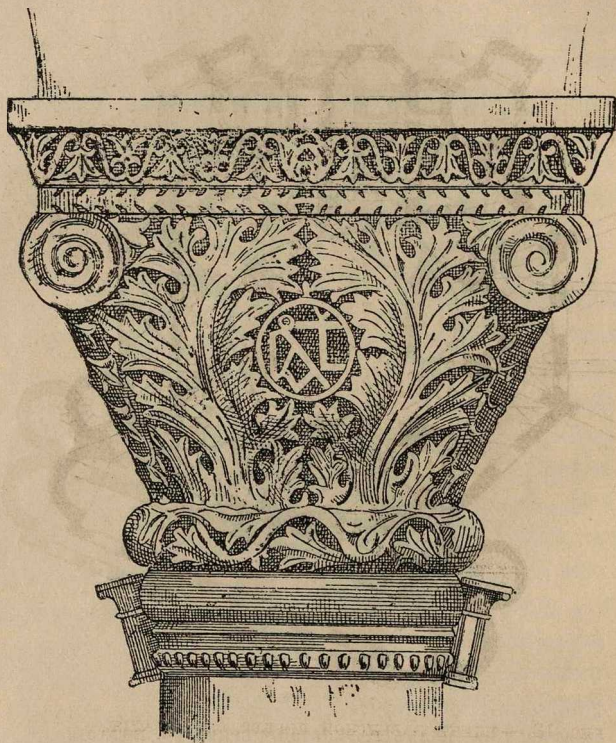


рис. 14. — капитель колонны въ константинопольской святой софіи.

чается отъ нея существенными чертами. Поэтому нѣкоторые признавали въ немъ не византійское вліяніе, а вліяніе архитектурной школы, существовавшей въ

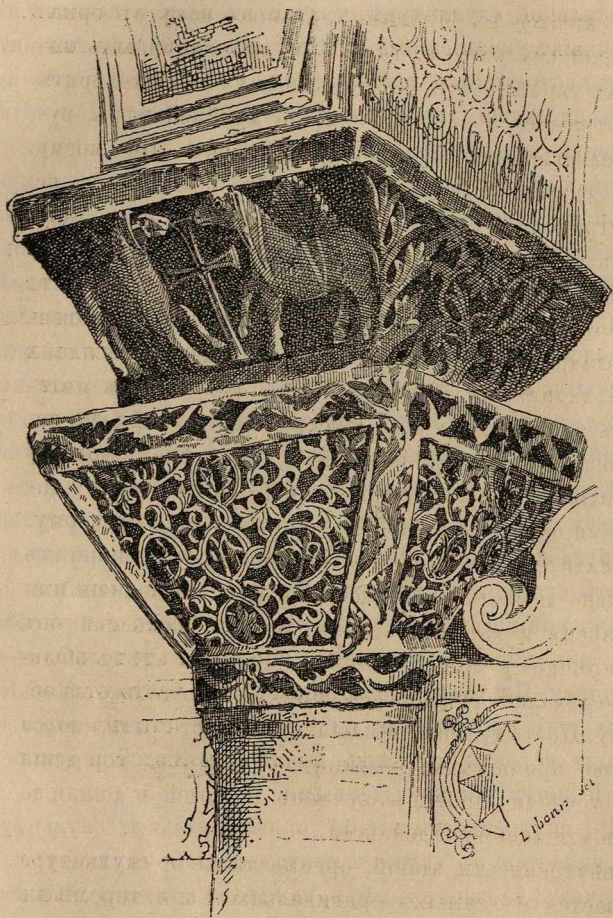


РИС. 15. — КАПИТЕЛЬ КОЛОННЫ ВЪ Ц. СВ. ВИТАЛІЯ, ВЪ РАВЕННѢ.

IV и V вѣкахъ въ Миланѣ ¹⁾. Однако, какъ въ орнаментальной скульптурѣ, такъ и въ великолѣпныхъ мозаичныхъ украшеніяхъ, о которыхъ мы будемъ говорить далѣе, отражается работа, или, по крайней мѣрѣ, руководство греческихъ художниковъ. По моему мнѣнію, трудно предположить, чтобы ихъ вліяніе не распространилось на самый планъ зданія, если принять въ соображеніе, что многогранная форма употреблялась для церквей преимущественно на Востока.

Напротивъ того, въ другихъ религіозныхъ равенскихъ зданіяхъ того же времени, зодчіе держатся плана древней латинской базилики. Одно изъ самыхъ интересныхъ зданій этого рода представляетъ церковь св. Аполлинарія in Classe, находящаяся за стѣнами города.

Византійскіе архитекторы употребляли преимущественно кирпичъ, сохранившій у нихъ вообще ту форму, какую дали ему римляне. Выдѣлывался этотъ кирпичъ тщательно и часто снабжался знаками, позволяющими знать время и характеръ постройки; связывался онъ очень крѣпкимъ цементомъ. Внутренность стѣнъ обыкновенно дѣлалась бетонная, а кирпичи шли только на облицовку. Поэтому, византійскія зданія часто отличаются большою прочностью; во многихъ мѣстахъ, городскія стѣны устояли противъ времени и людей и дошли до насъ почти неповрежденными.

Во внутренности зданій, орнаментальная скульптура развивается въ самыхъ оригинальныхъ и интересныхъ формахъ; такъ напримѣръ, капители колоннъ въ византійскихъ храмахъ отличаются необычайно причудливымъ разнообразіемъ; тутъ вы видите затѣйливую, ажур-

¹⁾ См. вышеозначенное сочиненіе Гюбша, стр. 47

ную вышивку, словно наброшенную на тяжелую кубическую массу; тамъ — корзину съ причудливымъ плетениемъ; очень часто изображенія животныхъ, птицъ и вазъ еще болѣе разнообразять эти орнаментаціи. Древнѣе образцы греческой и римской скульптуры совершенно оставлены, или, по крайнѣй мѣрѣ, видоизмѣнены до неузнаваемости; чѣмъ дальше идетъ время, тѣмъ меньше остается слѣдовъ отъ классической архитектуры. Однако не сами византійцы изобрѣли всѣ тѣ удачныя орнаментальныя комбинаціи, изъ которыхъ извлекаютъ такой эффектъ; они заимствовали ихъ съ Востока, и въ Персіи мы находимъ памятники, вдохновлявшіе византійскихъ зодчихъ.

Впрочемъ, не смотря на всю роскошь и разнообразіе византійскихъ капителей, нельзя не видѣть въ нихъ упадка скульптурной техники. Художники не умѣютъ придать выпуклости своимъ орнаментаціямъ; они не рубятъ увѣренно и сильно мрамора, а скорѣе рѣжутъ его, и очень часто ихъ произведенія приближаются болѣе къ стилю ювелирнаго мастерства, чѣмъ къ скульптурному.

ГЛАВА ВТОРАЯ

Живопись: мозаика, миниатюрная живопись въ рукописяхъ

Въ большинствѣ храмовъ, относящихся къ VI и VII вѣкамъ, подобно тому, какъ въ Святой Софіи, мозаика отличается всею декоративною своею роскошью и выражается въ мастерскихъ произведеніяхъ. Художники охотно берутся за обширныя композиціи, въ которыхъ подробности ясно выступаютъ; они избѣгаютъ сюжетовъ, въ которыхъ большое число фигуръ мѣшается между собою, и предпочитаютъ сюжеты, въ которыхъ почти нѣтъ никакого движенія, положеніе тѣла спокойно и правильно, фигуры можно расположить, не нарушая однообразія ансамбля. Иногда, чтобы не нарушить симметріи въ своей композиціи, художникъ располагаетъ фигуры въ одинаковомъ числѣ съ той и другой сторонъ. Этотъ принципъ симметріи удержался навсегда въ византійскомъ искусствѣ; онъ вошелъ въ плоть и кровь византійскихъ живописцевъ, примѣнявшихъ его безпрестанно, даже въ менѣ крупныхъ произведеніяхъ. Вотъ почему византійская живопись, теряя много въ отношеніи жизненности и свободы, такъ идетъ къ украшенію большихъ зданій.

Въ отношеніи техники, византійскіе мозаичисты от-

лично понимали условія своего искусства. Тогда какъ, съ начала Среднихъ Вѣковъ, художники другихъ странъ старались увеличить число тоновъ, для наилучшаго подражанія фресковой живописи, — византійцы употребляли ихъ въ маломъ количествѣ, налагая, въ своихъ работахъ, рѣзкіе цвѣта другъ на друга и пренебрегая посредствующими тонами. Такъ какъ на мозаику надо смотрѣть издали, то рѣзкость красокъ теряется въ общей гармоніи; за то общее выдѣляется съ необычайною силою и блескомъ. Фигуры обыкновенно выступаютъ на голубомъ, или ярко-золотомъ фонѣ; яркіе тона одеждъ производятъ сильный контрастъ съ этимъ однообразнымъ фономъ; часто, съ цѣлью заставить еще сильнѣе выступать рисунокъ, художникъ обводитъ контуръ тѣла и лица черною линіею. Словомъ, все въ этихъ произведеніяхъ указываетъ на разумное пониманіе свойствъ орнамента и на умѣнье производить сильное впечатлѣніе на зрителя.

На Востокѣ еще осталось нѣсколько мозаикъ этой эпохи. Мы уже говорили объ украшавшихъ Святую Софію; теперь скажемъ нѣсколько словъ о находящихся въ другихъ храмахъ.

Въ одной изъ Салоникскихъ церквей, превращенной турками въ мечеть, на сводѣ купола изображено Вознесеніе Христово, а въ абсидѣ представлена Богородица съ Младенцемъ-Иисусомъ на рукахъ, сидящая на престолѣ, украшенномъ драгоценными камнями ¹⁾. Въ одномъ изъ знаменитыхъ храмовъ Синайской горы сохранились мозаики, приписываемыя той же эпохѣ и изо-

¹⁾ См. Тексье, *Arch. byz.*, таб. XL — XLI, Дюшена и Байе, *Mission en Macédoine*.

бражающія эпизоды изъ жизни Моисея и Преображеніе Христова ¹⁾).

Впрочемъ, въ Константинополѣ, мозаика употреблялась не въ однихъ только храмахъ, и Прокопій описываетъ намъ одну мозаику, находившуюся во дворцѣ императора. «Художники — говоритъ онъ — изобразили здѣсь войны и сраженія настоящаго царствованія, города, завоеванные въ Италіи и Африкѣ. Юстиніанъ торжествуетъ, благодаря Велисарію, который, по возвращеніи своемъ изъ похода, представляетъ ему добычу, царей и побѣжденныхъ царства. Посреди картины, Юстиніанъ и Θεодора, исполненные веселья, торжествуютъ побѣду, между тѣмъ какъ вандальскій и готскій цари умоляютъ о помилованіи. Кругомъ — сенаторы, выражающіе свою радость» ²⁾).

Прекраснѣйшія мозаики этой эпохи надо искать опять-таки въ Равеннѣ. Ничто по этой части не можетъ сравниться въ красотѣ съ мозаиками абсиды св. Виталія. Уже при самомъ входѣ въ храмъ, вы поражены двумя громадными картинами, интересными въ историческомъ отношеніи. Съ одной стороны, Юстиніанъ, окруженный вельможами и стражею, съ другой — Θεодора, въ сопровожденіи своихъ придворныхъ дамъ, приносятъ дары во храмъ; императрица вступаетъ въ атрій, гдѣ виденъ священный фонтанъ, между тѣмъ, какъ слуга приподнимаетъ передъ нею занавѣсъ, закрывающій двери храма. Костюмъ Θεодоры великолѣпенъ: широкая вышивка, изображающая Поклоненіе Волхвовъ, украшаетъ подолъ ея платья; драгоценный уборъ покрываетъ

¹⁾ См. де-Лабарта, *Voyage dans l'Arabie Petrée*, 1840, таб. XXI.

²⁾ Прокопій, *De Aedificiis*, I, 10.

ваетъ ея грудь, волосы перевиты жемчугомъ и драгоценными каменьями, а на головѣ, окруженной нимбомъ,

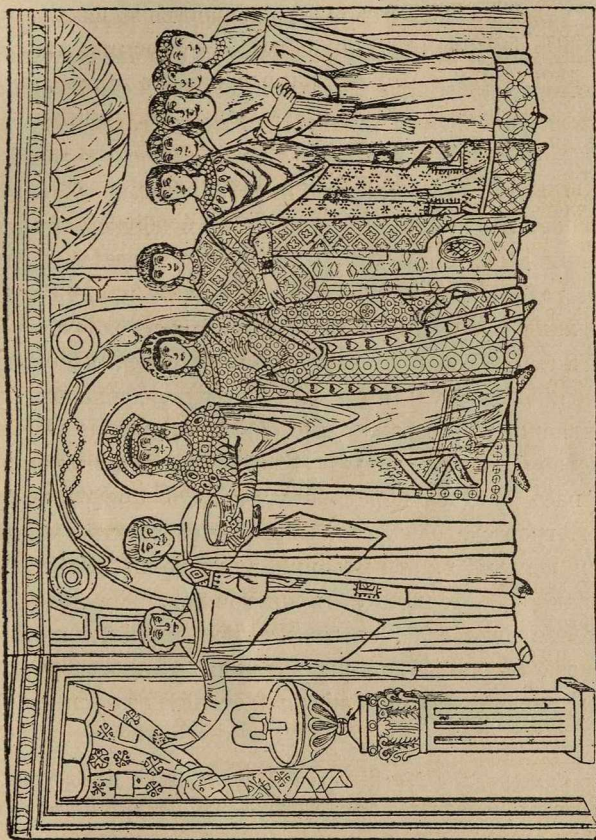


рис. 16. — ТЕОДОРА И ЕЯ ПРИДВОРНЫЯ ДАМЫ.
(Мозаика въ ц. св. Виталия, въ Равеннѣ).

лежить высокая корона. Передъ вами — живая картина прошедшаго: эти фигуры, обращенныя къ вамъ лицомъ и симметрично разставленныя, — эти женщины съ ихъ

правильными чертами, большими глазами, пристальнымъ взглядомъ и однообразными позами, роскошь костюмовъ, — все рисуетъ вашему воображенію византійскій дворъ, который трудно забыть, — роскошный, изящный дворъ, при которомъ царилъ строгій этикетъ.

Не стану описывать здѣсь всѣ мозаики св. Виталія и другихъ равенскихъ зданій ¹⁾. Укажу только, какъ на особенно примѣчательную, на длинную процессію святыхъ женъ, находящуюся надъ арками корабля въ церкви св. Аполлинарія Новаго. Онѣ изображены приносящими дары Богородицѣ; на — нихъ богатыя одежды, на головѣ шапочки, въ родѣ митръ; правильныя черты лица и легкій, граціозный наклонъ головы придаютъ имъ особую прелесть. Глядя на нихъ, невольно переносишься мыслью въ классическую древность и вспоминаешь тѣ несравненные образцы, въ которыхъ господствовалъ тотъ же духъ правильности и гармоніи, что у васъ и здѣсь передъ глазами. Съ прекрасныхъ временъ греческаго искусства много качествъ утратилось, но, при взглядѣ на эти мозаики, чувствуешь, какія узы связываютъ настоящее съ прошедшимъ.

Неменѣе интересно, съ этой точки зрѣнія, изученіе рукописей съ миниатюрами, которыя являются, такъ сказать, уменьшенными копіями настоящей живописи ²⁾.

¹⁾ См. Рихтера, *Die Mosaiken von Ravenna*, 1878, вообще же о византійскихъ мозаикахъ этой эпохи — въ моихъ *Recherches*, стр. 76. и слѣд.

²⁾ Въ *Storia dell'arte christiana*, Гарруччи, можно найдти воспроизведенія миниатюръ, о которыхъ говорится въ этой главѣ. Въ 1876 г., русскій ученый, г. Кондаковъ, издалъ исторію византійскаго искусства и иконографіи по миниатюрамъ греческихъ рукописей; это сочиненіе переведено на французскій языкъ.

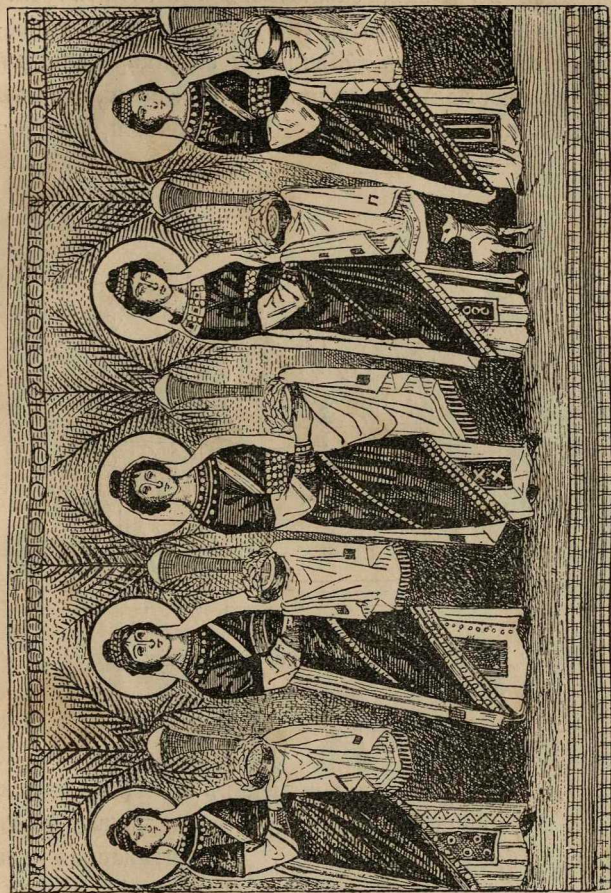


РИС. 17. — ШЕСТВИЕ СВЯТЫХЪ ЖЕНЪ.
(Мозаика въ ц. Аполлинарія Нового, въ Равеннѣ).

Одна изъ самыхъ древнихъ рукописей, Книга Бытія, хранящаяся въ Вѣнѣ, заключаетъ въ себѣ хорошо понятыя композиціи, которымъ художникъ умѣлъ сообщить жизнь и вкусъ. Женщины задрапированы въ одежды съ простыми, но изящными складками, отчасти напоминающими антики. Въ Южной Италіи, въ Рос-

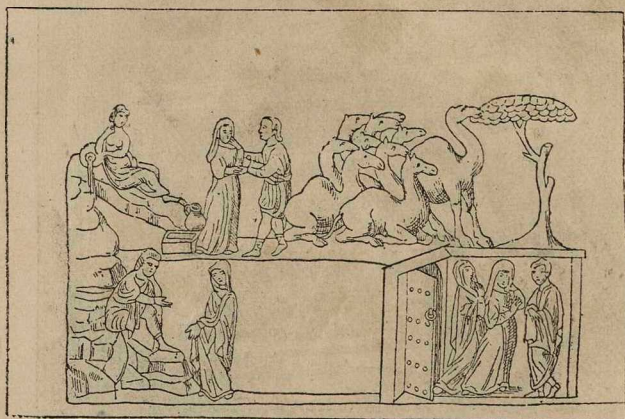


рис. 18. — МИНИАТЮРА ИЗЪ РУКОПИСИ КНИГИ БЫТІЯ.

сано, находится рукописное Евангеліе, съ миниатюрами, относящимися къ V вѣку ¹⁾. Рукопись сочиненій врача Діоскорида, сохраняющаяся въ Вѣнѣ, относится, какъ въ ней значится, къ концу V-го и началу VI-го вѣка; она была написана въ Константинополѣ для одной изъ принцессъ императорской фамиліи, Юліаны Анисіи, жившей тамъ около этого времени. Сoder-

¹⁾ См. Гебгарта и Гарнака, *Evangeliorum codex graecus purpureus rossanensis*, 1881.

жаніе этой рукописи — не религиозное. На первой страницѣ, Анисія представлена сидящею между двумя олицетвореніями: Величіемъ души и Мудростью; распростершаяся передъ ней женщина лобзаетъ ей ноги, между тѣмъ, какъ крылатый геній держитъ предъ нею

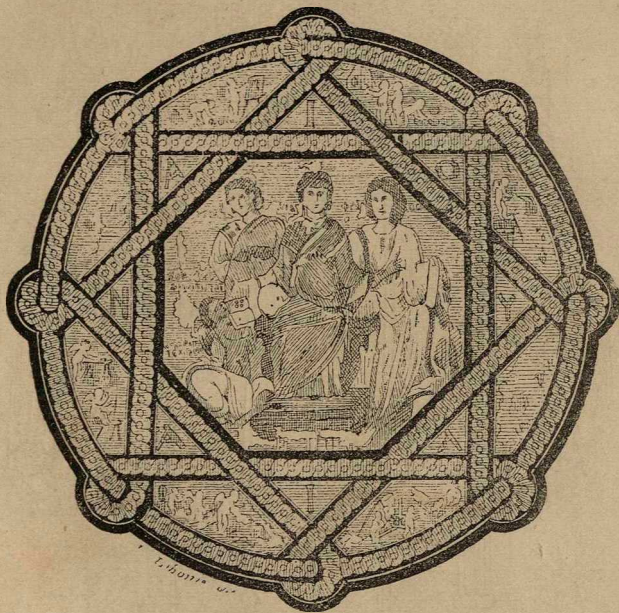


рис. 19. — МИНИАТЮРА ИЗЪ РУКОПИСИ ДІОСКОРИДА.

открытую книгу. Позы всѣхъ дѣйствующихъ лицъ просты и натуральны, а прекрасно нарисованныя фигуры удачно выдѣляются на синемъ фонѣ. Особенно изящны рисунки, обрамляющіе страницы рукописи: малютки-Амуры занимаются различными иску-

ствами: одни рисуютъ, другіе дѣлаютъ, третьи строятъ. Справедливо замѣчаютъ, что эти фигуры напоминаютъ нѣкоторыя картины Помпей и Геркулана; дѣйстви-

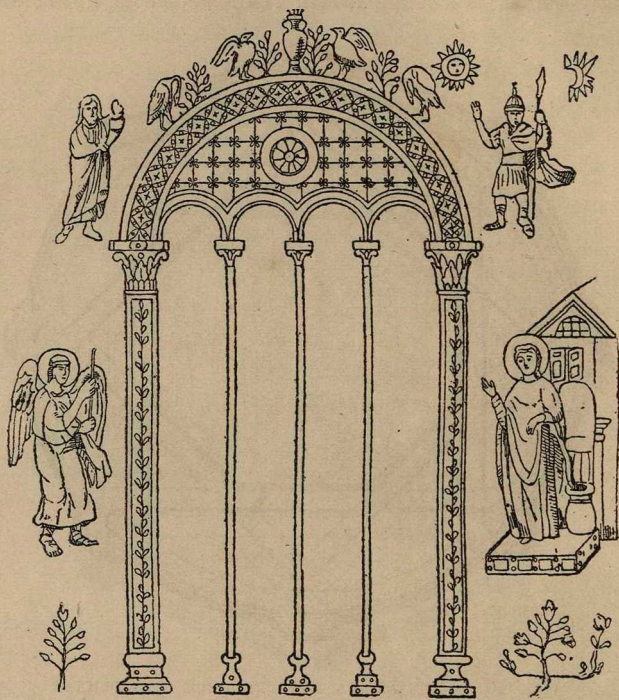


РИС. 20. — МИНИАТЮРА ИЗЪ СИРІЙСКОЙ РУКОПИСИ, ВО ФЛОРЕНЦІИ.

тельно, сходство тутъ поразительное, и исполненіе рисунковъ столь же свободно и граціозно. Прочія миниатюры представляютъ меньшій интересъ.

Лаврентіевская бібліотека во Флоренціи обладаетъ

сирійской рукописью, исполненную въ 585 г. въ одномъ монастырѣ Месопотаміи, монахомъ по имени Рабулою. Почти каждая страница этого манускрипта снабжена рамкою изъ архитектурныхъ украшеній, высокихъ портиковъ, лежащихъ на легкихъ изящныхъ колоннахъ ¹⁾. На фасадахъ, или около этихъ легкихъ конструкций, сгруппированы птицы, животныя, деревья, а также крошечныя сценки, заимствованныя изъ священныхъ книгъ и исполненныя въ граціозномъ, изысканномъ стилѣ. Въ концѣ книги размѣръ рисунковъ нѣсколько увеличивается; одинъ изъ нихъ замѣчательнѣе тѣмъ, что на немъ въ первый разъ встрѣчается изображеніе Распятія.

Не разъ случалось, что эти древнія рукописи были воспроизводимы художниками послѣдующихъ вѣковъ. Такъ было съ рукописью книги Иисуса Навина, отъ которой осталась только копія въ формѣ пергаментнаго свитка, длиною въ 11½ метровъ (въ Ватиканской бібліотекѣ). Миниатюры здѣсь слѣдуютъ одна за другою; если основываться на палеографіи, то рукопись эту надо отнести недалѣе, какъ къ VII вѣку; но, судя по композиціи, ее можно скорѣе признать копіей съ произведенія предшествовавшаго времени. Въ ней очень часто встрѣчаются міеологическія олицетворенія: здѣсь, полуобнаженный рѣчной богъ лежитъ подлѣ опрокинутой урны; тамъ, богъ горъ отдыхаетъ на вершинѣ холма, а тутъ — міеологическое олицетвореніе

¹⁾ Эти архитектурныя фантазіи, точно такъ же, какъ и украшенія на мозаикахъ св. Георгія въ Салоникахъ, можно иногда сравнивать съ произведеніями античнаго искусства, а также съ нѣкоторыми ассирійскими барельефами. Здѣсь также ясно усматривается вліяніе Востока, продолжавшееся цѣлые вѣка.

города, сидящего возлѣ своихъ укрѣпленій, съ короною на челѣ, составленной изъ башенокъ. Полныя движенія и жизни, эти фигуры прежде всего поражаютъ васъ своими достоинствами; но скоро вы замѣчаете, что подробности исполнены въ нихъ слабо и неловко. Этотъ разительный контрастъ между композиціей и исполненіемъ выказываетъ неумѣлость руки кописта,



рис. 21. — миниатюра изъ рукописи книги исуса навина.

который заимствовалъ у прежняго мастера сюжетъ, но не имѣлъ достаточно таланта для того, чтобы передать всю его красоту.

Это замѣчаніе приложимо и къ двумъ другимъ рукописямъ, топографіи Космы Индикоплевста, хранящимся въ Ватиканской и Флорентійской библіотекахъ и скопированнымъ, быть можетъ, съ рукописей временъ Юстиніана ¹⁾. Здѣсь сюжеты рисунковъ чрезвычайно

¹⁾ По свидѣтельству г. Кондакова (Путешествіе на гору Синай въ 1881 г.) существуетъ еще третій экземпляръ этого сочиненія въ одномъ изъ монастырей Синайской горы.

разнообразны; многіе заимствованы изъ Ветхаго Заѣта, другіе — изъ исторіи христіанской церкви, каково, напр., побіеніе ап. Петра камнями и обращеніе ап. Павла. Въ концѣ рукописи помѣщена большая, прекрасная мини-



рис. 22. — МИНИАТЮРА ИЗЪ РУКОПИСИ КОСМЫ ИНДИКОПЛЕВСТА.

атюра, занимающая цѣлую страницу: наверху, въ двухъ медальонахъ, представлены лики св. Анны и св. Симеона; внизу, Христось, Богородица, св. Іоаннъ Креститель, первосвященникъ Захарія и св. Елизавета изображены въ одинъ рядъ, одна фигура возлѣ другой. Позы изо-

бражаемыхъ лицъ, выраженіе душевной ясности въ фizioноміяхъ, золото, блестящее въ сіяньяхъ и на одеждахъ, — все придаетъ этой композиціи замѣчательный видъ. Надо полагать, что она списана съ какой-нибудь мозаики, — тѣмъ болѣе, что существенно разнится, въ отношеніи стиля, отъ предшествовавшихъ ей миниатюръ.

Изъ этихъ краткихъ замѣчаній видно, какъ бываютъ иногда сложны рисунки означенныхъ рукописей. Очень часто они переносятъ насъ въ отдаленное прошлое; даже въ VIII и IX вѣкахъ, художники заимствовали свои рисунки изъ прежнихъ рукописей. Но и тѣ старинные художники, которые служили образцами для новѣйшихъ, не сами создавали эти работы; будучи болѣе близки къ III и IV вѣкамъ, они знали памятники этихъ вѣковъ и вдохновлялись ими, вслѣдствіе чего нѣкоторыя миниатюры болѣе близкой къ намъ эпохи даютъ понятіе о фрескахъ, украшавшихъ старинные храмы. Иной разъ какое-нибудь знаменитое произведеніе стариннаго мастера становилось образцомъ, который копировали съ величайшею точностью; оттого нѣкоторыя миниатюры такъ напоминаютъ мозаики. Это доказывается несомнѣнными фактами; такъ, головка ангела въ медальонѣ, въ храмѣ Святой Софіи, встрѣчается въ рукописяхъ много разъ, вплоть до XII вѣка.

Что касается до стѣнной живописи, то хотя отъ нея и не дошло до насъ почти ничего, мы все-таки узнаемъ о ней кое-что изъ сочиненій тогдашняго времени. Мозаика была слишкомъ дорогимъ декоративнымъ средствомъ, чтобы возможно было постоянно ею пользоваться; поэтому приходилось иногда прибѣгать къ фре-

сковой живописи. Риторъ Хорицій ¹⁾ подробно описалъ фрески, украшавшія храмъ въ Газѣ, въ VI вѣкѣ, съ сюжетами, заимствованными изъ Новаго Завѣта. Цикль этихъ картинъ начинается съ Благовѣщенія: ангелъ, сходящій съ небесъ, приближается къ Пресв. Дѣвѣ, занятой пряжею; онъ вѣщаетъ ей, и слова его какъ будто слышатся. Приснодѣва удивлена при его видѣ, и пурпуръ, который она прядетъ, почти выпадаетъ изъ ея рукъ. Затѣмъ слѣдуетъ Посѣщеніе св. Елизаветы, которая бросается на встрѣчу Маріи и хочетъ обнять ея ноги, къ чему та ее не допускаетъ. Далѣе, представлено Рождество Христово: осель и быкъ стоятъ у яслей, въ которыхъ покоится Новорожденный; Богоматерь лежитъ, полуоблокотясь на правую руку. Еще далѣе, небесный гласъ слышится пастырямъ и отвлекаетъ ихъ отъ стада: они оставляютъ его въ полѣ, у источника, на попеченіи собаки, а сами встаютъ, чтобы идти на призывъ. Явившійся пастырямъ ангелъ указываетъ имъ на мѣсто, гдѣ находится Младенецъ; стадо, не замѣчая чуда, щиплетъ траву и пьетъ воду, но собака, какъ болѣе умное животное, повидимому, понимаетъ, что происходитъ нѣчто необычайное. Слѣдующая картина изображаетъ старца-Симеона, привѣтствующаго Божественнаго Младенца, котораго держитъ на рукахъ Его Мать. Таковы сцены, относящіяся къ дѣтству Христа. За ними идутъ картины, изображающія чудеса Спасителя. Прежде всего мы присутствуемъ на Бракѣ въ Канѣ Галилейской: Христосъ, сопровождаемый своею Матерью, претворяетъ воду въ вино; одинъ изъ прислужниковъ наливаетъ въ амфоры воду изъ вазы;

¹⁾ *Choricii Gazaei Orationes*, изд. Буассонада, стр. 91 и слѣд.

другой, наполнивъ виномъ кратеръ, обноситъ его вокругъ стола; кажется, будто вино издаетъ хорошій запахъ, потому что лицо пьющаго разгорѣлось и выражаетъ удовольствіе. Здѣсь — теща св. Петра, исцѣляемая Спасителемъ по просьбѣ апостола; тамъ — разслабленный и слуга сотника, избавляемые отъ ихъ страданій. Далѣе, несутъ въ могилу сына вдовицы, умершаго во цвѣтѣ лѣтъ; его провожаютъ плачущія женщины, но ихъ горе смѣняется радостнымъ восторгомъ при видѣ чуда, совершеннаго Христомъ. Въ этомъ второмъ рядѣ сюжетовъ содержатся, кромѣ того, Раскаяніе жены-блудницы, Умиреніе бури, Спаситель, шествующій по волнамъ и спасающій св. Петра, Исцѣленіе бѣсноватаго и кровоточивой и Воскрешеніе Лазаря. Наконецъ, слѣдуютъ эпизоды послѣднихъ дней земной жизни Христа: Тайная Вечера, Предательство Іуды, Бичеваніе Спасителя, Судъ надъ нимъ, Омовеніе своихъ рукъ Пилатомъ, Распятіе, + Охраненіе Гроба Господня воинами, Вознесеніе. Къ сожалѣнію, Хорицій, вначалѣ весьма подробно описывающій композиціи этихъ картинъ, становится кратокъ, начиная съ Брака въ Канѣ Галилейской, и въ послѣднихъ сценахъ указываетъ лишь на главныя черты. Однако изъ его описанія явствуетъ, въ какомъ порядкѣ распредѣлялись подобныя картины: очевидно, не всѣ евангельскіе сюжеты трактовались подъ рядъ, но ихъ распредѣляли на три хронологическія серіи: событія дѣтства Спасителя, Его чудеса, Его страсти. Такъ развивалась система украшеній, происхожденіе которыхъ указано нами въ предыдущихъ главахъ.

ГЛАВА ТРЕТЬЯ

Скульптура—Золотыхъ дѣлъ мастерство—Ткани съ изображеніями—Общій характеръ византійскаго искусства въ эту эпоху

Однако, въ то время, когда архитектура и живопись развивались въ весьма разнообразныхъ формахъ, скульптура приходила въ упадокъ. Правда, еще продолжали воздвигать статуи императорамъ. Прокопій описываетъ статую Юстиніана, стоявшую на Августеонѣ, передъ Святою Софіею, и существовавшую до тѣхъ поръ, пока Константинополь не былъ взятъ турками. «На бронзовомъ конѣ — говоритъ онъ — возсѣдаетъ фигура императора, замѣчательная по своему ахиллесовскому одѣянію.» Онъ упоминаетъ также о другихъ статуяхъ, исполненныхъ столь искусно, что ихъ можно было принять за произведенія Фидія, Лизиппа и Праксителя. Нельзя придавать цѣны такимъ преувеличеннымъ похваламъ, и трудно составить себѣ идею о достоинствѣ этихъ изваяній. Полагаю, что скульптура могла бы еще развиваться съ блескомъ, если бы Церковь взяла ее подъ свое покровительство; но эта отрасль искусства никогда не могла побѣдить недовѣрія, предметомъ котораго она сдѣлалась въ христіанствѣ: помнили, что она доставляла идолопоклонству самыя привлекательныя, самыя совершенныя формы. Поэтому она,

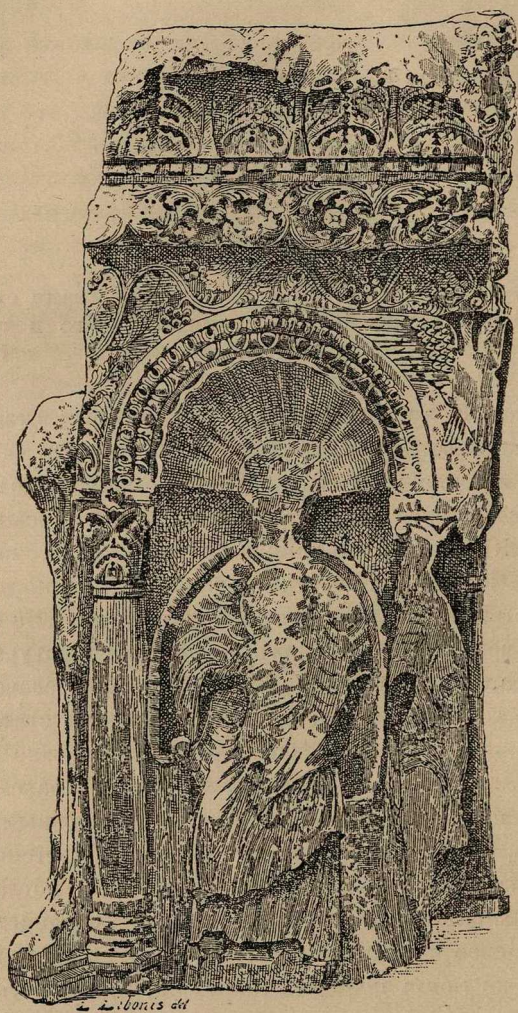


РИС. 23. — АМВОНЪ ВЪ САЛОНИКАХЪ.
(Богоматерь и Младенецъ-Христосъ).

если и не подпала запрещенію, то, по крайней мѣрѣ, совсѣмъ не поощрялась. Между тѣмъ, византійскіе художники еще любили ее и могли бы произвести по ея части значительныя созданія, столь же великолѣпныя, какъ и работы архитекторовъ и живописцевъ. Не безъ основанія замѣчаютъ даже, что византійская живопись вдохновлялась скульптурою, въ тѣхъ позахъ, которыя придавала своимъ фигурамъ и часто ихъ типамъ. «Пресвятая Дѣва въ абсидахъ напоминаетъ античныхъ Юнонъ; черты ея лица — мужественны и правильны; у нея — аѳинскій подбородокъ, прямой носъ, большіе глаза. Св. Георгій какъ-будто скопированъ съ еракійскаго всадника. Нетрудно привести множество подобныхъ сравненій, и хотя они еще не собраны вмѣстѣ въ одно сочиненіе, однако ихъ замѣчаютъ всѣ путешественники» ¹⁾).

Впрочемъ, нѣкоторые памятники этой эпохи свидѣтельствуютъ, до какой степени эта пластичность была свойственна греческому духу. Вмѣсто тяжелыхъ фигуръ упадка римскаго искусства, мы встрѣчаемъ здѣсь произведенія, болѣе умѣлыя. Въ Константинополѣ, барельефы Ипподрома и Θεοδοσιέвой колонны, будучи очень посредственными, выказываютъ все-таки скорѣе прогрессъ, чѣмъ паденіе. Въ Салоникахъ еще существуютъ остатки амвона, относящагося къ концу IV вѣка и подробно описаннаго мною въ другомъ сочиненіи ²⁾). Барельефы этого амвона изображаютъ Поклоненіе волхвовъ. Они уже носятъ въ себѣ характеръ нѣ-

¹⁾ Дюмонъ, *Rev. arch.*, 1870 — 1871, Т. XXII, стр. 222.

²⁾ См. Дюшена и Байе, *Mission au mont Athos*, 1877, стр. 249 и слѣд.

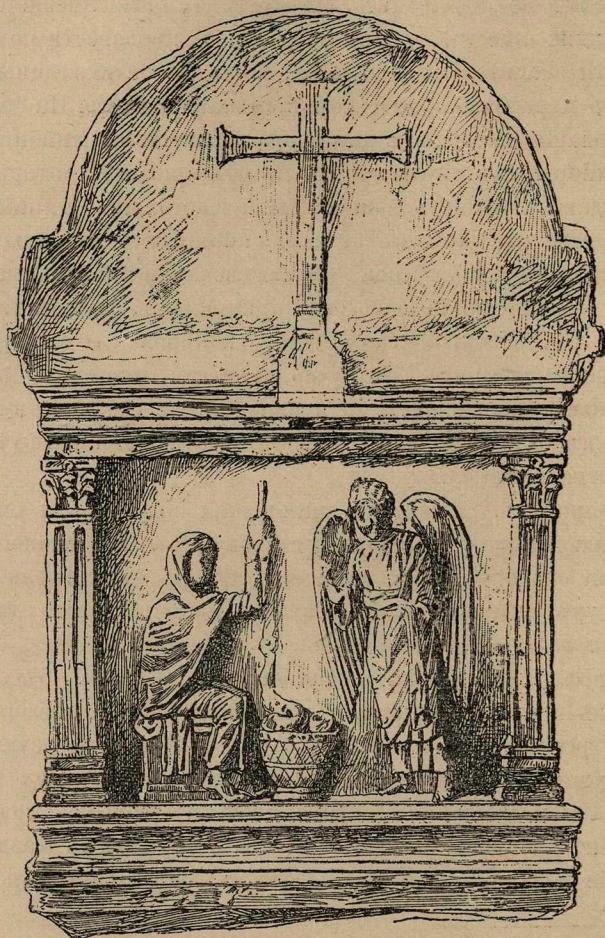


РИС. 24. — САРКОФАГЪ ВЪ РАВЕННѢ.
(Благовѣщеніе).

сколько угловатой величественности, а Богоматерь, держащая у себя на руках Младенца-Христа, посажена въ іератической позѣ, въ которой уже нѣтъ наивной граціи, обычной въ болѣе древнихъ христіанскихъ композиціяхъ. Въ одномъ селеніи на берегахъ Мраморнаго Моря, уцѣлѣла бѣломраморная статуя Богородицы, относящаяся къ V-ому, или VI-му вѣку и отзывающаяся великими традиціями классическаго искусства ¹⁾. На одномъ аѳинскомъ барельефѣ, Пресвятая Дѣва изображена въ видѣ орантки, и это изваяніе, исполненное широко и свободно, принадлежитъ, повидимому, къ довольно древней эпохѣ. ²⁾ Въ одномъ изъ аѳонскихъ монастырей, въ Ксеропотамскомъ, сохранился небольшой барельефъ съ изображеніемъ св. Димитрія, происходящій изъ константинопольской Святой Софіи; фигура святаго трактована въ немъ удачно и хороша по стилю. Нѣкоторые саркофаги разсматриваемаго времени, разсѣянные въ церквахъ и по улицамъ Равенны, кажутся мнѣ произведеніями греческихъ художниковъ. Изъ нихъ я укажу на одинъ, изображающій Благовѣщеніе ³⁾ и Посѣщеніе Богородицею св. Елизаветы и выказывающій еще значительныя достоинства. Другой барельефъ, исполненный для экзарха Исаака, хуже предыдущаго, хотя и въ немъ расположеніе драпировокъ не лишено тонкости.

¹⁾ См. Дюмона, *Revue arch.*, 1. cit.

²⁾ Ф. Ленорманъ, въ своемъ сочиненіи: *La Grande Grèce*, т. II, стр. 255, 256, недавно указалъ на видѣнный имъ въ Калабріи византійскій барельефъ, представляющій тотъ же сюжетъ и показавшійся ему лучшимъ по стилю, чѣмъ аѳинскій.

³⁾ Согласно апокрифическимъ евангеліямъ, Богородица занимается пряжею.

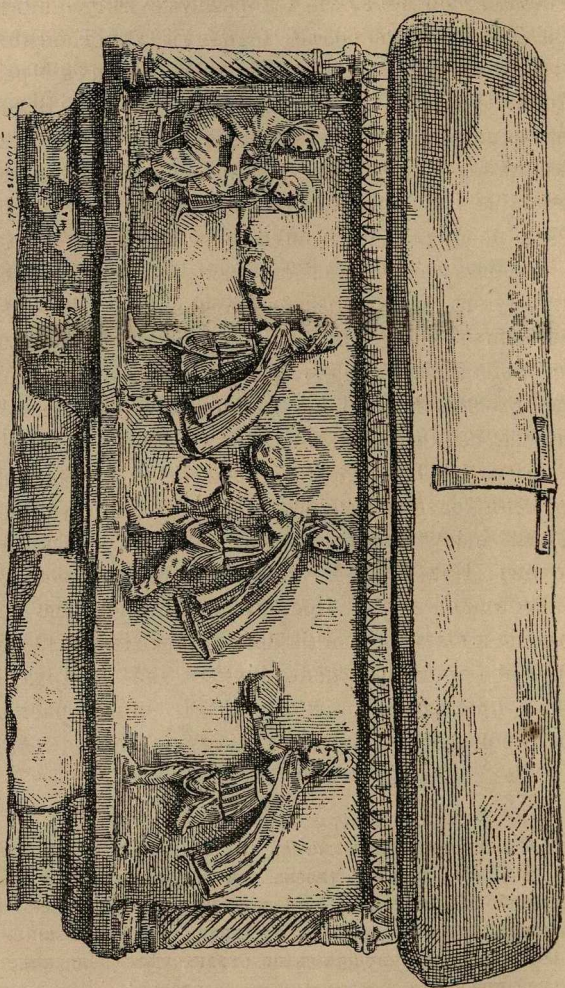


Рис. 25. — САРКОФАГЪ ЭКЗАРХА ИСААКА, ВЪ РАВЕННѢ.
(Поглощеніе холмоуа).

И такъ, надо допустить, что въ VI-омъ вѣкѣ еще существовала настоящая школа скульпторовъ, работавшихъ изъ мрамора и камня; но отъ нея дошли до насъ лишь немногія произведенія, и притомъ очень небольшого размѣра: вышина аѳинскаго барельефа — всего 0,80 м.; Ксеропотамскаго — болѣе 0,40 м. Рѣдкость подобныхъ памятниковъ нельзя объяснять

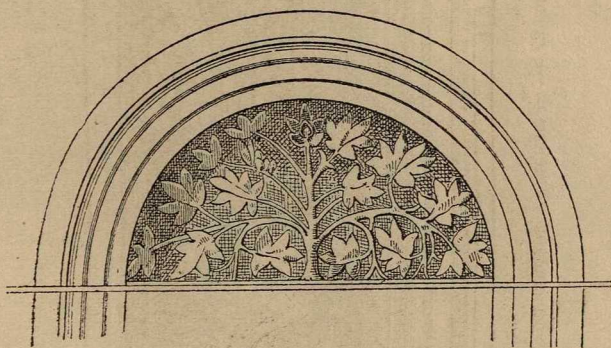


рис. 26. — скульптурный орнаментъ

(въ Сиріи).

только тѣмъ, что они уничтожены временемъ и людьми, такъ какъ, въ развалинахъ тѣхъ сирійскихъ городовъ, съ которыми познакомили насъ г. де-Вогюэ, до сихъ поръ не найдено статуй, или барельефовъ съ фигурами ¹⁾. Скульпторъ сдѣлался, повидимому, лишь орнаментистомъ, подчиненнымъ архитектору. Но въ

¹⁾ Впрочемъ, де-Вогюэ указываетъ на двѣ изуродованныя фигуры архангеловъ на косякѣ дверей церкви въ Кальбъ-Лузехъ. См. его введеніе, стр. 90.

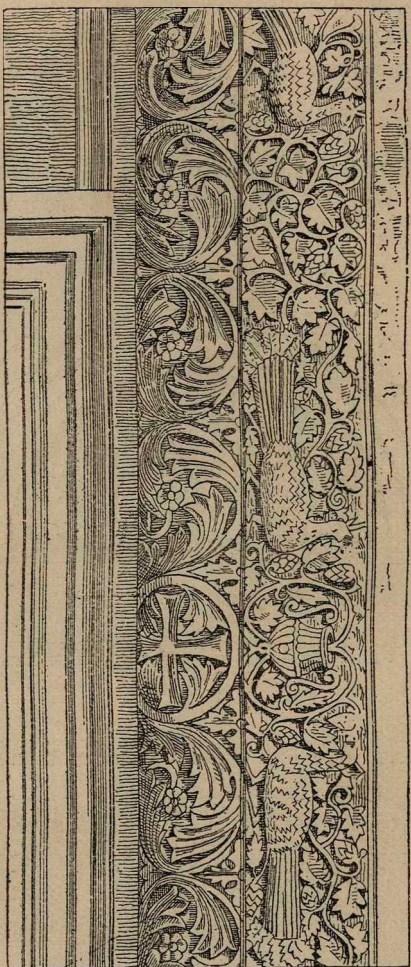


рис. 27. — ФРИЗЪ НАУЪ ДВЕРЮ ВЪ ДАНЪ.

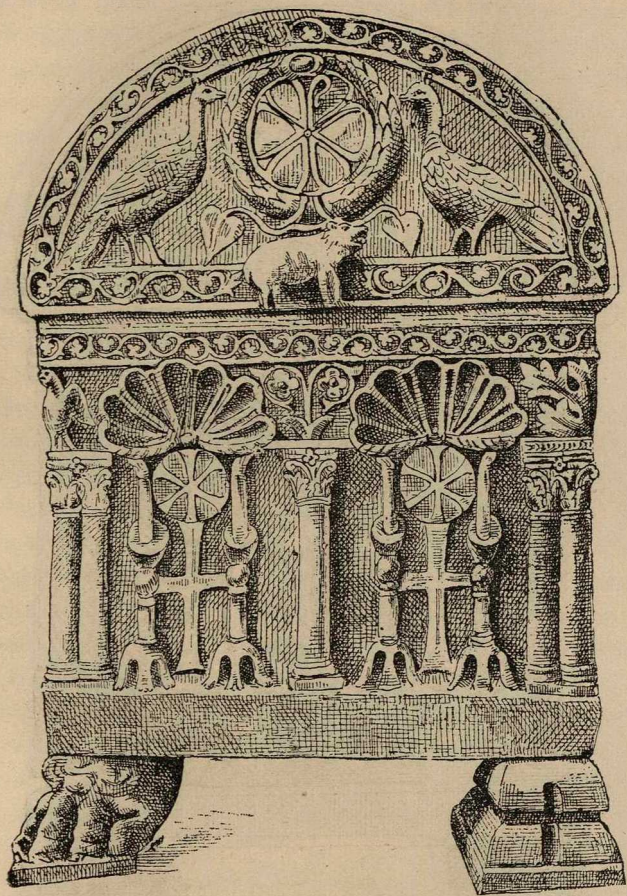


РИС. 28. — САРКОФАГЪ ВЪ РАВЕННѢ.

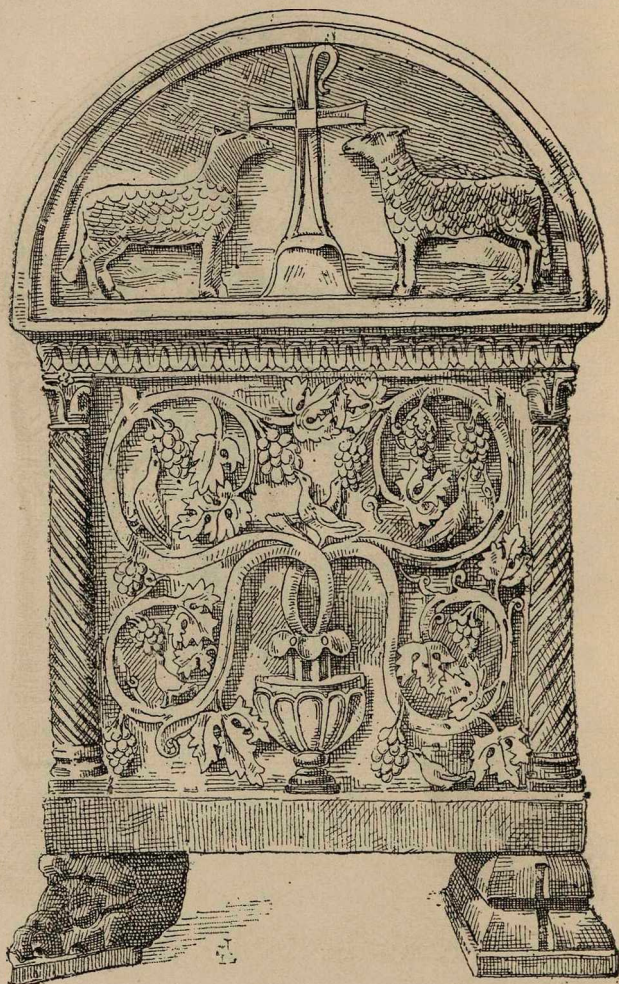


РИС. 29. — САРКОФАГЪ ВЪ РАВЕННѢ.

работахъ этого рода, онъ выказываетъ замѣчательныя качества; онъ рубитъ мраморъ во всѣхъ направленіяхъ и воспроизводитъ на немъ весьма сложные мотивы. Какъ на примѣръ, можно указать на роскошный, но нѣсколько тяжелый фризъ надъ дверьми въ одномъ изъ зданій въ Данѣ, на которомъ павлины и вазы являются среди роскошной растительной орнаментации. Рядомъ съ мотивами, заимствованными изъ міра растений, художникъ пользуется геометрическими фигурами, разработанными иногда съ большею умѣренностью и ласкающими взоръ своимъ изяществомъ. Но какъ ни велико достоинство этихъ очаровательныхъ вышивокъ по камню и мрамору, васъ удивляетъ и огорчаетъ отсутствіе другого рода памятниковъ. Въ Равеннѣ, скульпторы уже съ давнихъ поръ стали пренебрегать изображеніемъ человѣческихъ фигуръ. На барельефахъ только и видишь, что агнецъ, голубей, павлиновъ, вазы, изъ которыхъ ползутъ виноградныя вѣтви, монограммы и кресты, сгруппированные весьма разнообразно и всегда съ большимъ пристрастіемъ къ симметріи. Иногда художнику приходится въ голову воспроизводить въ этихъ символахъ извѣстныя событія, замѣняя людей овцами; такъ напр., на одномъ греческомъ барельефѣ VII-го вѣка, находящемся въ Венеціи, изображены двѣнадцать барашковъ съ подписью: «апостолы» ¹⁾.

Даже въ свѣтскомъ искусствѣ, золотыхъ дѣлъ мастерство, повидимому, вытѣсняетъ скульптуру. Еще въ V вѣкѣ воздвигались на площадяхъ золотыя и серебряныя статуи, какъ напр. Евдоксія, супруги Аркадія, и

¹⁾ См. де-Росси, *Bull. di Arch. christ.*, 1875, ст. 144.



РИС. 30. — СТВОРКА МОНЦСКАГО ДИПТИХА.
(Галла-Плацидія и Валентиніанъ III).

Θεодосіа II. На Августеонѣ красовалась серебрянная статуя Θεодосіа Великаго. Это стремленіе къ роскоши — пагубно для скульптуры; художники привыкають обращать вниманіе больше на роскошь матеріала, чѣмъ на чистоту стиля. Впрочемъ, когда дѣло шло объ отливкѣ статуй изъ драгоцѣнныхъ металловъ, или изъ бронзы, византійцы продолжали выказывать техническую ловкость, которую мы увидимъ у нихъ и впослѣдствіи.

Неменѣе искусны были они и въ рѣзбѣ по кости, въ чемъ мы можемъ наглядно убѣдиться на довольно большомъ количествѣ уцѣлѣвшихъ памятниковъ этого рода. Въ теченіе всего средневѣковаго періода, на Востокѣ существовали мастерскія знаменитыхъ рѣзчиковъ, которые изготовляли преимущественно диптихи, переплетныя доски на евангелія и ларчики. Между такими произведеніями, дошедшими до нашего времени, многія имѣють историческій интересъ и изображаютъ тогдашнихъ государей и замѣчательныхъ людей. Таковъ, напр., знаменитый диптихъ, хранящійся въ Монцѣ и возбуждавшій въ свое время немало споровъ; онъ изображаетъ, Галлу-Плацидію и Валентиніана III въ сопровожденіи воина, котораго принимали то за Θεодосіа II, то за Аеція. Еще болѣе интересенъ диптихъ консула Анастасія (517), племянника императора того же имени, а именно потому, что даетъ возможность судить о томъ, каковъ былъ оффиціальныи костюмъ византійскихъ сановниковъ. Облеченный въ роскошныя вышитыя одежды, которыя уже ничуть не напоминають тоги, консулъ предсѣдательствуетъ на играхъ; онъ махаетъ платкомъ, подавая сигналъ для начала игръ; внизу изображены приготовленія къ бѣгу и бой гладіаторовъ съ дикими звѣрями. Я не стану здѣсь описывать другіе



РИС. 31. — АНГЕЛЪ НА СТОРКЪ ДИПТИХА
(въ Британскомъ музеѣ).

извѣстные намъ консульскіе диптихи. Вообще всѣ эти произведенія не имѣютъ большаго художественнаго значенія; хотя нѣкоторыя головы представляютъ вѣрные портреты изображенныхъ лицъ, однако исполненіе всегда тяжеловато, а иногда даже и неумѣло. Изображеніе религіозныхъ предметовъ бываетъ часто лучше по стилю и даже отличается изяществомъ и замѣчательною тонкостью работы.

Какъ о лучшемъ произведеніи въ этомъ родѣ, относящемся къ VI-му вѣку, надо упомянуть о половинѣ диптиха, съ изображеніемъ ангела, стоящаго въ роскошно-декорированной аркѣ. Нѣсколько ступеней отдѣляютъ его отъ земли; одною рукою онъ опирается на высокій скиптръ, въ другой держитъ шаръ, съ крестомъ наверху. Широко - распушенные крылья обработаны тщательно; одежда, состоящая изъ туники и плаща, образуетъ изящныя складки, свидѣтельствующія о тонкомъ вкусѣ художника. Что касается до головы, обрамленной густыми кудрями, то она представляетъ весьма правильный типъ. Широко-открытые глаза придаютъ лицу оживленное выраженіе; постановка фигуры благородна, но не суха. Ученые, занимавшіеся этимъ диптихомъ, справедливо замѣчаютъ, что художникъ долженъ былъ имѣть знакомство съ произведеніями античнаго искусства и подражалъ имъ въ своей работѣ. Но было бы ошибочно видѣть въ ней лишь воспроизведеніе какого-либо языческаго типа; рядомъ съ вліяніемъ прошедшаго, здѣсь проявляется несомнѣнная оригинальность во всей фигурѣ и большая ловкость въ подробностяхъ исполненія.

Въ ризницѣ равенскаго собора, епископское сѣдалище Максиміана, принадлежащее къ той же эпохѣ, все

украшено барельефами изъ слоновой кости. Самая замѣчательная его часть — передняя сторона. Въ пяти, представляемыхъ ею аркахъ, изображены св. Іоаннъ Креститель и четыре евангелиста; сверху и снизу этихъ изображеній тянутся двѣ широкія полосы, съ роскошными

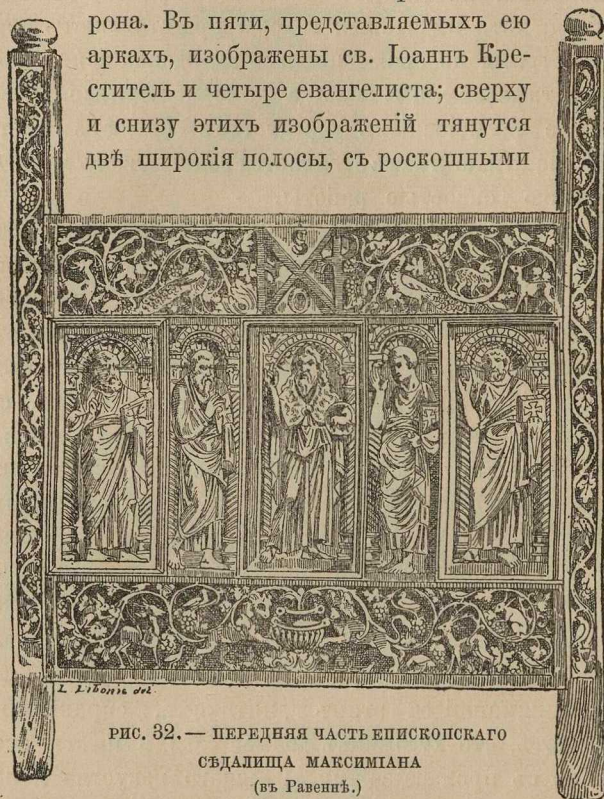


РИС. 32. — ПЕРЕДНЯЯ ЧАСТЬ ЕПИСКОПСКАГО
СЪДАЛИЩА МАКСИМИАНА
(въ Равеннѣ.)

и изящнѣйшими орнаментами, состоящими изъ виноградныхъ лозъ, въ которыхъ разсажена масса птицъ и звѣрей различной породы.

Такимъ образомъ, мы видимъ, что рѣзьба на кости шагаетъ впередъ, тогда какъ скульптура клонится къ упадку. По мѣрѣ удаленія отъ IV вѣка, художники,

повидимому, разучиваются смѣло рубить мраморъ и воспроизводить на немъ оживленныя сцены. Только въ тѣхъ небольшихъ произведеніяхъ, о которыхъ мы сейчасъ говорили, еще замѣтны нѣкоторые слѣды великой скульптуры.

Страсть къ роскоши, охватившая византійское общество, проявляется въ разнообразнѣйшихъ формахъ и способствуетъ успѣхамъ прикладныхъ искусствъ. Ювелирное дѣло, которому покровительствовалъ еще Константинъ, становится одною изъ важнѣйшихъ отраслей византійскаго искусства. Церкви наполнялись престолами, крестами, сосудами изъ драгоценныхъ металловъ и, какъ справедливо замѣчаетъ одинъ современный археологъ, «въ началѣ XI-го вѣка, золотыхъ дѣлъ мастерство было главнымъ искусствомъ въ Константинополѣ» ¹⁾. Это направленіе такъ согласовалось съ личнымъ вкусомъ Юстиніана, что нѣтъ ничего удивительнаго въ поощреніи, которое онъ ему оказывалъ. Мы уже видѣли, какую важную роль играло ювелирное дѣло при украшеніи Святой Софіи. То же самое было и во дворцѣ, а преемники Юстиніана слѣдовали усердно его примѣру. Царствовавшій послѣ него Юстинъ II повелѣлъ соорудить золотой тронъ, украшенный драгоценными камнями; четыре колонны поддерживали куполъ, составлявшій верхнюю его часть, а надъ трономъ возвышалась богиня побѣды, державшая въ рукѣ лавровый вѣнокъ.

Знали ли византійцы уже съ этого времени эмальерное искусство? — Вотъ вопросъ, по поводу котораго шли

¹⁾ Лабартъ, т. II, стр. 2.

оживленные споры ¹⁾. Намъ нѣтъ здѣсь дѣла ни до происхожденія эмальернаго искусства, ни до судьбы его въ античныя времена. Но, благодаря изслѣдованіямъ Лабарта, повидимому, установлено, что въ VI-мъ вѣкѣ оно уже было извѣстно въ Константинополѣ. Византійскіе историки, описывая удивительный престолъ Святой Софіи, составленный изъ драгоцѣнныхъ металловъ, соединенныхъ вмѣстѣ, указываютъ при этомъ — правда весьма темно, — на эмаль, украшавшую золотые орнаменты престола. Многія двери Святой Софіи были эмальированы. Во дворцѣ императора, золотыя блюда столовой посуды Юстиніана были украшены эмалями съ изображеніемъ побѣдъ этого государя.

Византійцамъ, кажется, была извѣстна только такъ называемая загородочная эмаль (*cloisonné*). Употребленіе этого способа заставляеть полагать, что и здѣсь учителями византійскихъ мастеровъ по этой части были художники Востока, потому что эмаль была съ древнѣйшихъ временъ извѣстна народамъ центральной Азіи.

Имѣемъ ли мы византійскія эмали эпохи, предшествовавшей иконоборцамъ? Слѣдуя Лабарту, надо было бы признать таковыми драгоцѣнности, найденныя въ Турнѣ, въ могилѣ франкскаго короля Хильдерика, отца Кловиса. Принадлежащими къ той же эпохѣ можно было бы считать также вещи, находящіяся въ сокровищницѣ Монцы, въ особенности тамошній золотой крестъ. Но этотъ послѣдній не можетъ служить примѣромъ, потому что на немъ эмаль не заключается въ

¹⁾ См. Лабарта, *Recherches sur la peinture en email*, 1856; *Histoire des arts industriels*, т. III, 1864; Делатейри, *L'Electrum pes anciens était-il de l'email?*, 1887.

перегородкахъ, и рисунокъ, гравированный вглубь, заполненъ чернью. Если уже непременно надо его от-

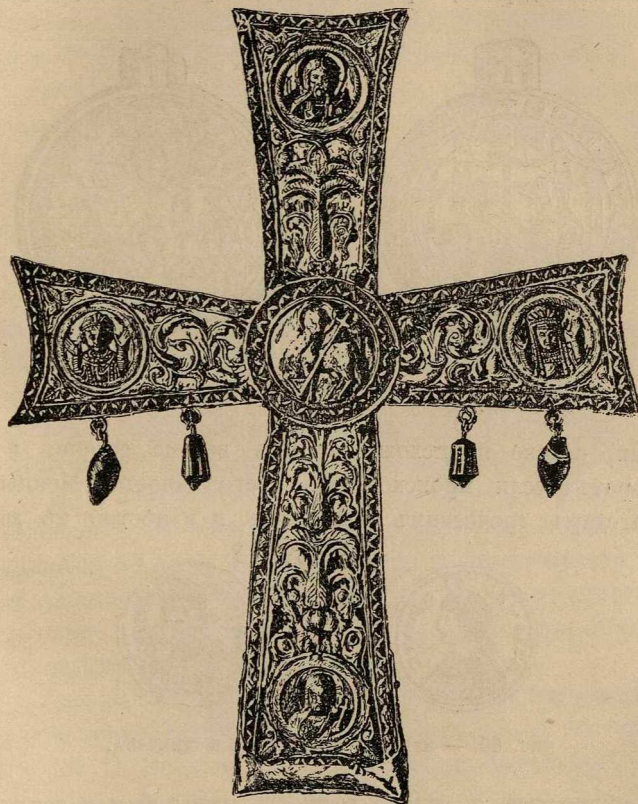


РИС. 33. — КРЕСТЬ ЮСТИНА II, ВЪ ВАТИКАНѢ

(по *Annales archéologiques* Дидрона).

нести къ эмалямъ, то придется признать въ немъ особый родъ эмали, такъ называемую эмаль *champlevé*.

Однако обо всѣхъ этихъ памятниковъ должно судить весьма осторожно: хотя предметы, найденные въ могилѣ Хильдерика, принадлежать опредѣленному вре-



рис. 34. — сосудъ для св. мѹра, въ монцѣ.

мени, однако происхожденіе ихъ весьма спорно; на оборотъ, если происхожденіе драгоценностей Монцы, благодаря греческимъ подписямъ, и извѣстно съ до-



рис. 35. — монеты Евдоксии и Юстиніана.

стовѣрностью, то принадлежность ихъ той или другой эпохѣ весьма сомнительна. Не слѣдуетъ ли смотрѣть на нихъ, какъ на подарокъ Григорія Великаго, сдѣланный сыну Теодолинды въ 603 году? Хотя это предположеніе и вѣроятно, но и ему нельзя безусловно довѣряться.

Впрочемъ и немалырозированныхъ драгоценностей дошло до насъ весьма немного. Назову серебрянный вызолоченный крестъ, украшенный драгоценными камнями, находящійся въ Ватиканѣ и подаренный Юстиномъ II. Въ медальонахъ выбивной работы (*geroussé*), находятся изображенія Христа, агнца, императора и императрицы. Другой крестъ, хранящійся въ Равеннѣ, былъ бы въ высшей степени интересенъ, если бы не былъ множество разъ реставрированъ. Въ Монцѣ хранятся греческіе металлическіе сосуды для мѣра, которыхъ происхождение и принадлежность разсматриваемой эпохѣ вполне достовѣрны: они были привезены изъ Палестины въ VII-мъ вѣкѣ. Украшенные эпизодами изъ Новаго Завѣта, каковы Рождество, Воскресеніе и Вознесеніе, они имѣютъ большой интересъ для иконографовъ; но, будучи сдѣланы изъ простаго металла, не могутъ быть причислены къ произведеніямъ ювелирнаго искусства.

Среди нумизматическихъ памятниковъ, многіе представляютъ несомнѣнный художественный интересъ. Начиная съ VI вѣка, чеканка монеты въ Византійской Имперіи становится чрезвычайно груба; но за предшествовавшую пору нѣкоторые типы замѣчательны по своей отчетливости и тонкости ¹⁾.

Любовь къ роскоши выражается также въ развитіи, какое получила тогда фабрикація затканыхъ рисунками тканей ²⁾. Введеніе шелководства при Юстиніанѣ дало

¹⁾ См. Сабатье, *Descriptions générale des monnaies byzantines*, 1862.

²⁾ О византійскихъ тканяхъ см. Фр. Мишеля, *Recherches sur le commerce et la fabrication des étoffes de soie, d'or et d'argent etc. pendant le moyen âge*, т. 2, 1852; Кафе и Мартена, *Mélanges d'archéologie*, 1-ая серія, т. II, III, и Мюнца, *La tapisserie (Bibliothèque de l'enseignement des beaux arts)*.

новый толчекъ процвѣтанію византійскихъ манифактуръ. Здѣсь не мѣсто распространяться о матеріалѣ этихъ тканей, ни о способѣ ихъ фабрикаціи; вниманіе наше должно остановить на себѣ рисунки и фигуры, изображенные на нихъ. Въ этомъ отношеніи, ихъ можно подраздѣлить на двѣ категоріи. Многія изъ нихъ составляли подражаніе азіатскимъ тканямъ, на которыя мода существовала еще въ древности и продолжалась въ теченіе всего средневѣковаго періода. Здѣсь мы видимъ всѣ тѣ странныя сочетанія, которыя, съ незапамятныхъ временъ, воспроизводятся восточными художниками. «Тутъ были гриффоны, перевитые большими и малыми колесами, василиски, единороги, павлины, то совершенно одни, то со всадниками на спинѣ, орлы, фазаны, ласточки, утки, слоны, тигры, леопарды и всякіе другіе звѣри, водящіеся въ Персіи и Индіи, и золотыя яблоки, и буйволы, и розы, большія и малыя, и другіе цвѣты, деревья и кустарники» ¹⁾. Вся эта странная и условная орнаментація производила большое вліяніе на византійскихъ мастеровъ, что нерѣдко доказывается каменными плитами, которыя они украшали такими же рисунками. Въ византійскихъ могилахъ найдено множество образцовъ подобныхъ матеріи, изъ которыхъ нѣкоторые восходятъ, повидимому, далѣе VIII вѣка.

Но эти подражанія восточному искусству не имѣютъ для насъ такого интереса, какъ затканныя ткани съ христіанскими сюжетами. Тогдашніе писатели упоминаютъ о прекрасныхъ тканяхъ, которыя жертвовались храмамъ, въ видѣ дверныхъ завѣсъ, престольныхъ пеленъ

¹⁾ См. упомянутое сочиненіе Фр. Мишеля, ч. 1-я, стр. 15.

и священнослужительскихъ облаченій. Павелъ Молчальникъ подробно описываетъ пелену, покрывавшую престолъ Святой Софіи. Въ центрѣ ея былъ изображенъ Христосъ, облеченный въ пурпурный хитонъ и золотой плащъ, отливавшій множествомъ цвѣтовъ; въ десницѣ онъ держалъ евангеліе, а ошуйца его была простерта впередъ; подлѣ него стояли ап. Петръ и Павелъ, въ бѣлой одеждѣ, держащіе, одинъ — священную книгу, другой — крестъ, водруженный на золотомъ древкѣ. Всѣ эти фигуры помѣщались подъ золотымъ куполомъ. Кругомъ, въ видѣ бордюра, шли изображенія чудесъ Христовыхъ; тутъ же художникъ изобразилъ добрыя дѣла императора и его супруги, посѣщеніе ими больницъ и храмовъ ¹⁾. Въ Римѣ и Равеннѣ, ризницы большихъ церквей были полны подобными тканями, купленными на Востокъ и изображающими эпизоды изъ священнаго писанія. Церковныя хроники этихъ двухъ городовъ много разъ упоминаютъ о нихъ и часто съ подробностью описываютъ композиціи этихъ рисунковъ.

Украшенные рисунками ткани не только были принадлежностью церкви, но также употреблялись на наряды богатыхъ людей. Въ IV вѣкѣ, Амазейскій епископъ Астерій, въ одной изъ своихъ проповѣдей, порицаетъ роскошь своихъ современниковъ. На ихъ одеждахъ были вышиваемы львы, пантеры, медвѣди, рощи, охотничьи сцены. Всего болѣе приводятъ въ негодованіе благочестиваго епископа изображенныя на одеждахъ сцены изъ священнаго писанія, и онъ громитъ этихъ пустыхъ и горделивыхъ людей, носящихъ

¹⁾ См. Павла Молчальника, Описаніе Св. Софіи, ст. 755.

Евангеліе не въ сердцѣ своемъ, а на одеждѣ. Не смотря на подобныя проповѣди, мода эта не прекращалась; въ VI вѣкѣ, на мозаикѣ въ ц. св. Виталія въ Равеннѣ, мы видимъ койму на одеждѣ Θεодоры, изображающую Поклоненіе волхвовъ. На одномъ кускѣ шелковой матеріи, въ Эйхштадтѣ, въ Баваріи, находится происходящее, какъ полагають, съ Востока, изображеніе, повидимому, Данила во рвѣ львиномъ, которое столь часто повторяется на христіанскихъ памятникахъ; однако это предположеніе еще требуетъ подтвержденія.

Если отъ матеріала одежды, обратимся къ ея формѣ, то увидимъ, что и въ ней исходной точкой служилъ также древній костюмъ грековъ и римлянъ. Очень часто, это — тотъ же самый типъ, только измѣненный сообразно свойству матеріала. Шелковая одежда не можетъ такъ драпироваться, какъ шерстяная; складки ея не столь гибки и мягки; онѣ суше, ломаниѣе. Съ тканью, вышитою золотомъ, — еще хуже того; она падаетъ прямо и круто, сковывая тѣло, такъ сказать, въ роскошный футляръ, вмѣсто того, чтобы обрисовывать его формы.

И здѣсь Востокъ оказывалъ сильное вліяніе на греческій міръ. Уже біографы Деоклетіана и Константина замѣчаютъ, что эти государи переняли отъ азіатскихъ монарховъ форму свой одежды и свои царскія украшенія; затѣмъ, сановники стали подражать ихъ примѣру и одѣваться повосточному. Отсюда происходитъ разнообразіе въ одеждахъ на памятникахъ этой эпохи, продолжающееся въ теченіи всего существованія византійскаго государства. Здѣсь мы видимъ античную туніку и палліумъ, съ ихъ многочисленными и гармоничными складками; тамъ — одежды иностраннаго

типа, болѣе богатыя, но менѣе изящныя ¹⁾). Вліяніе этихъ измѣненій въ одеждѣ легко прослѣдить на памятникахъ живописи и скульптуры.

Мы старались представить общій обзоръ византійскаго искусства въ VI и VII вѣкахъ. Не мѣшаетъ также вкратцѣ передать впечатлѣніе, которое выносишь изъ знакомства съ этой эпохой, прежде чѣмъ перейти къ изученію перемѣнъ, совершившихся въ теченіи слѣдующихъ столѣтій.

Несомнѣнно, что византійское искусство, въ томъ видѣ, какой оно тогда приняло, отчасти ведетъ свое начало отъ искусства античнаго. Сила традиціи всегда была сильна на эллинскомъ Востокѣ. И до сихъ поръ еще въ греческихъ деревняхъ не исчезли мифологическія легенды; на каждомъ шагѣ, въ разсказахъ, народныхъ пѣсняхъ и народныхъ обычаяхъ, оживаетъ воспоминаніе объ эллинскихъ божествахъ. Многія изъ нихъ смѣшались съ христіанскими святыми; но подъ этою заимствованною личиною сохранились полузабытыя черты древнихъ боговъ. Даже въ тѣхъ мѣстахъ, гдѣ христіанская религія воздвигла на мѣстѣ языческихъ капищъ свои храмы, древніе боги не были совершенно изгнаны, и кое-что отъ ихъ имени осталось тамъ, гдѣ нѣкогда они господствовали. Такая вѣрность традиціямъ отразилась и въ искусствѣ. Когда византійскіе художники создавали новый стиль, въ ихъ душѣ проносились воспоминанія прошедшаго; они жили, такъ сказать, среди его памятниковъ. Могли ли они совершенно отрѣшиться отъ вліянія образцовъ прекраснаго,

¹⁾ Смотри, для подробностей, Вейса: *Kostümkunde im Mittelalter*.

не проникнуты их очарованіемъ? Тѣ памятники, о которыхъ мы говорили выше, служатъ доказательствомъ того, что художники глубоко понимали эти образцы и до нѣкоторой степени прониклись тѣми основными правилами искусства, которыя обуславливали его процвѣтаніе въ древности. Подобно своимъ предшественникамъ, представителямъ лучшей эпохи античнаго искусства, они искали величія и гармоніи въ расположеніи своихъ композицій, благородства въ позахъ, красоты типовъ, изящества въ драпировкахъ. Конечно, не слѣдуетъ проводить здѣсь параллель, и очень часто, въ то самое время, когда византійскіе памятники напоминаютъ своими достоинствами памятники античные, первые, своими недостатками, неизмѣримо удаляются отъ вторыхъ. Византійскіе художники, въ своихъ композиціяхъ, злоупотребляютъ симметрией; въ нихъ меньше гибкости и изящества, ихъ концепціи тяжелѣе и не столь прекрасны; но они руководствовались въ своихъ созданіяхъ главными правилами античной эстетики, и этого одного достаточно чтобы произведенія ихъ имѣли большую цѣну.

Но къ элементамъ греческаго происхожденія примѣшались иныя вліянія, явившіяся отчасти съ крайняго Востока. Въ числѣ прекраснѣйшихъ владѣній Восточной Имперіи, находились сирійскія провинціи, составлявшія какъ-бы посредствующую полосу между Азіей и Греціей. Константинополь, по самому своему положенію, связывался съ этими странами; значительная часть его населенія происходила оттуда, и это должно было отразиться въ искусствѣ. Кромѣ того, Византія постоянно находилась въ торговыхъ и политическихъ сношеніяхъ съ могущественными восточными монар-

хіями, особенно съ Персїей. Въ архитектурѣ, эти вліянія очень замѣтны, что надо сказать также и относительно орнаментаціи, въ которой ежеминутно встрѣчаются заимствованные съ крайняго Востока мотивы, трактованные въ его духѣ и въ его стилѣ. Отсюда въ особенности перешла къ византійскимъ художникамъ любовь къ богатству и роскоши, которыми отличаются всѣ ихъ произведенія; отсюда явилось къ нимъ стремленіе передавать всѣ детали орнамента условнымъ образомъ. Искусство, заимствуя для себя матеріалъ изъ фавны и флоры, то воспроизводитъ натуру съ точностью, то измѣняетъ ее и придумываетъ искусственные, безпрестанно повторяющіеся типы, въ которыхъ реальныя формы почти совсѣмъ исчезаютъ. Византійцы слѣдовали этимъ послѣднимъ путемъ и усвоили себѣ образцы, съ давнихъ поръ установившіеся на Востокѣ. Мы находимъ у нихъ тѣ же сложные сплетенія, тѣ же небывалые цвѣты, тѣ же фантастическія формы животныхъ, какіе столь часто встрѣчаются въ индійскихъ и персидскихъ памятникахъ.

Тѣмъ не менѣе, византійское искусство не ограничилось комбинаціей элементовъ различнаго происхожденія, но выказало себя настоящимъ творцомъ. За нимъ должна быть признана та заслуга, что оно впервые дало христіанскимъ концепціямъ вполне опредѣленную фізіономію. На самомъ дѣлѣ, оно является во всей своей оригинальности и во всемъ своемъ блескѣ преимущественно въ религіозной области, и это не покажется удивительнымъ, если примемъ во вниманіе, до какой степени у средневѣковыхъ грековъ религія была могущественна и вмѣшивалась во все. Художниковъ особенно поражали нѣкоторыя господствующія черты христіанства: блескъ восторжествовавшей рели-

гид, величіе божества, покровительственная роль святыхъ, — и они старались выразить эти черты съ силою. Этимъ объясняется, почему, не смотря на многочисленность и различіе сюжетовъ, византійское искусство этой эпохи представляетъ уже большое однообразіе; видимо, оно постоянно вращается около однихъ и тѣхъ же идей. Не значить ли это удовлетворять настоящимъ условіямъ религіознаго искусства? Вѣрность установленнымъ типамъ и немногочисленнымъ господствующимъ темамъ составляетъ черту, свойственную всемъ религіямъ: народъ связывалъ съ этими типами и темами извѣстный религіозный смыслъ и считалъ свято-татствомъ предоставлять произволу артиста распоряжаться ими. Въ византійскомъ обществѣ, Церковь наблюдала за художниками, руководила ихъ работою и рано взяла ихъ въ свои руки. Впрочемъ, въ этой повторяемости образовъ есть своего рода величіе: для религіи, гордящейся своею непоколебимостью, нужны художественныя формы, неподверженныя измѣненіямъ по капризу моды, и въ храмахъ, въ которыхъ царитъ идея вѣчности, необходимо, чтобы искусство уносило къ ней нашу душу видимымъ постоянствомъ своихъ традицій. Въ этомъ отношеніи, византійцы были великіе мастера: что касается до замысла ихъ исполненія, они поняли истинные законы религіозной декоративности до такой степени, что ихъ созданіями весьма часто вдохновлялись современные намъ художники, пытаясь воскресить эту отрасль искусства. Къ тому же, какъ мы увидимъ впоследствии, это общее однообразіе не привело къ бесплодной неподвижности, и византійское искусство, подобно другимъ, прошло чрезъ рядъ преобразованій и чрезъ различные оттѣнки школъ.

ГЛАВА ЧЕТВЕРТАЯ

Иконоборство и его вліяніе на развитіе искусства

Послѣ смерти Юстиніана и до начала VIII вѣка, Восточная Имперія испытала много несчастій. Завоеванія арабовъ отняли у нея нѣсколько богатѣйшихъ азіатскихъ областей, а на Сѣверѣ славяне, своими набѣгами, опустошали страну между Дунаемъ и моремъ. Внутри государства, малая обезпеченность перехода императорской власти отъ государя къ государю была причиною безпрестанныхъ смутъ и безпорядковъ. Въ литературѣ и нравахъ проявлялись симптомы упадка и разрушенія. Однако, благодаря господствующему положенію, занятому Церковью, религіозное искусство продолжало развиваться, когда вдругъ вспыхнуло возмущеніе, грозившее самому существованію этого искусства. Подстрекаемые и поддерживаемые энергическими императорами, иконоборцы съ ожесточеніемъ напали на художественныя произведенія, казавшіяся имъ остаткомъ древняго идолопоклонства.

Сказать правду, въ этой знаменитой борьбѣ дѣло шло не объ однѣхъ иконахъ. Хотя иконоборцы извѣстны намъ преимущественно изъ того, что о нихъ говорятъ ихъ противники, однако новѣйшія изслѣдованія доказали, что у преслѣдователей образовъ были обширные планы, клонившіеся къ коренному пре-

образованію государства ¹⁾. Уже болѣе четырехъ вѣковъ Византійская Имперія страдала отъ постояннаго смѣшенія политическихъ дѣлъ съ религіозными: императоръ управлялъ Церковью, но за то Церковь проникала повсюду въ государство; малѣйшіе богословскіе споры разжигали народныя страсти, производили безпокойство въ Константинополѣ и провинціяхъ, нерѣдко порождали даже страшныя возмущенія. Противодѣйствовать этимъ безпорядкамъ и ограничить всемогущество монашества — такова была цѣль иконоборцевъ; не смотря на осужденія, которыя расточаютъ имъ ихъ восторжествовавшіе враги, мы видимъ, что императоры, руководившіе этимъ движеніемъ, не лишены были достоинствъ, и что у нихъ были союзники даже въ просвѣщеннѣйшей части духовенства.

Они вооружились противъ религіознаго искусства потому, что монахи обратили его въ одно изъ самыхъ сильныхъ орудій своего дѣйствія на народъ. Въ рукахъ монаховъ, христіанство преобразилось, стало религіею матеріальною, дочерью паганизма, говорившею съ простымъ народомъ только языкомъ внѣшнихъ формъ. Начиная съ IV вѣка, это опасное стремленіе не переставало развиваться; у лѣтописцевъ и агіографовъ нѣтъ другой рѣчи, какъ только о святыхъ иконахъ и мощахъ, о силѣ приписываемыхъ имъ чудесъ. Питать къ нимъ уваженіе становится недостаточнымъ: имъ начинаютъ поклоняться, какъ настоящимъ божествамъ. Безпокоясь при видѣ этихъ заблужденій, многіе мыслящіе люди проповѣдывали возвращеніе къ первобытнымъ формамъ христіанства; но ихъ протестъ былъ заглушаемъ по-

¹⁾ См. Папарригопуло, Исторія греческой образованности.

пулярнымъ голосомъ монаховъ. Грубые предразсудки не имѣли прямого отношенія къ искусству, но искажали и унижали его, вмѣстѣ съ религіею. Поэтому иконоборцы не объявили себя въ принципѣ враждебными всякому проявленію художества; одни только образа возбуждали ихъ ненависть и, въ подтвержденіе своей доктрины, они напоминали, что, въ Библии, самъ Богъ запретилъ творить какіе бы то ни было кумиры.

Въ 726 г., императоръ Левъ Исаврянинъ издалъ первый декретъ противъ иконопоклоненія. На этотъ разъ онъ ограничился только тѣмъ, что приказалъ повѣсить иконы въ церквахъ повыше, дабы нельзя было прикладываться къ нимъ и расточать имъ знаки матеріальнаго почитанія. Въ 728 г., онъ пошелъ далѣе и совсѣмъ упразднилъ образа. Эти мѣры произвели бунты въ Греціи и Италіи; въ послѣдней, папа Григорій II сталъ во главѣ оппозиціи. Въ Константинополѣ, непокорность волѣ императора особенно сильно выказали монахи и чернь. На дверяхъ императорскаго дворца висѣло изображеніе Христа, пользовавшееся въ народѣ большимъ уваженіемъ. Левъ Исаврянинъ задумалъ его удалить. Женщины, находившіяся на площади, сбѣжались и свалили съ ногъ императорскаго посланца; пришлось разгонять толпу, что повело къ смерти нѣсколькихъ людей, арестамъ и казнямъ.

Борьба сдѣлалась еще болѣе ожесточенною при пріемникѣ Льва Исаврянина, Константинѣ V, вступившемъ на престолъ въ 741 г. Сопротивленіе, встрѣченное императоромъ, довело гоненіе на почитателей иконъ до крайности, и религіозное искусство имѣло своихъ мучениковъ. Въ 754 г., Константинъ созвалъ на соборъ епископовъ, принадлежавшихъ къ его партіи.

«Мы убѣдились — говорили они, что грѣховное искусство живописи есть хула на основной догматъ нашего спасенія, т. е. на воплощеніе Христа.... Что дѣлаетъ невѣжественный художникъ, когда, побуждаемый святотатственнымъ духомъ прибытка, изображаетъ то, что не должно быть изображаемо, и осмѣливается, своими нечистыми руками, давать образъ тому, что должно быть вѣруемо сердцемъ? Онъ пишетъ образъ и называетъ его Христомъ. Имя Христа означаетъ: Богочеловѣкъ. Слѣдовательно, художникъ изображаетъ и Бога, и человѣка, безумно представляя божество, которое недоступно изображенію, и, соединяя въ своемъ произведеніи божественность съ созданною плотью, дѣлаетъ такое смѣшеніе, которое никогда не должно имѣть мѣста. Если нѣкоторые скажутъ, что сужденіе наше справедливо въ отношеніи изображеній Христа, но что мы неправы по отношенію къ изображенію Приснодѣвы Маріи, пророковъ, апостоловъ и мучениковъ, которые были не болѣе, какъ люди, и не заключали въ себѣ двухъ природъ, то мы отвѣтимъ, что надо отвергнуть какъ тѣ, такъ и другія изображенія. Вѣра Христова упразднила язычество вполнѣ — не только языческія жертвоприношенія, но и языческія изображенія.» За этими объясненіями слѣдовали общія мѣропріятія, и стѣнная живопись, равно какъ и мозаика въ церквахъ, были замазаны слоемъ извести. Однако потребность въ декоративныхъ искусствахъ ощущалась столь сильно, что явилась необходимость избавиться чѣмъ-нибудь отъ грустнаго впечатлѣнія нагихъ бѣлыхъ стѣнъ; поэтому, вмѣсто религіозныхъ изображеній, на нихъ явились пейзажи и вообще композиціи, не заключающія въ себѣ ничего священнаго. Точно также у му-

сульманъ, религія которыхъ налагаетъ подобное же запрещеніе на лицевыя изображенія, декоративное искусство все-таки находить себѣ мѣсто въ мечетяхъ, нерѣдко прельщая наши взоры множествомъ замысловатыхъ сочетаній линій и красокъ.

Послѣ вышеозначеннаго собора, преслѣдованіе монаховъ и иконопочитателей сдѣлалось болѣе жестокимъ. Ихъ сажали въ тюрьму, били, убивали. Константинъ V задался даже мыслью совсѣмъ уничтожить монашество. Но свирѣпости возбудили реакцію. Преемникъ Константина V, Левъ IV (778 — 780), выказалъ уже меньше неистовства; послѣ его смерти, императрица Ирина, желая возстановить иконопочитаніе, рѣшилась противопоставить рѣшеніямъ перваго собора авторитетъ новаго, ею созваннаго. Первые ея попытки въ этомъ направленіи не увѣнчались успѣхомъ: у иконоборцевъ было много сторонниковъ въ войскѣ, и императорская гвардія разогнала собравшихся-было епископовъ и угрожала имъ смертію. Однако Иринѣ удалось, наконецъ, побѣдить сопротивленіе, и задуманный ею соборъ состоялся въ Никеѣ, въ 787 г. Акты, въ которыхъ сообщаются происходившія на немъ сужденія, важны для исторіи искусства, такъ какъ епископы старались собрать всѣ историческіе и богословскіе аргументы въ пользу поклоненія иконамъ. Рѣшенія собора 754 года были отмѣнены. «Постановляемъ — говорили отцы новаго собора — возстановить святыя иконы. Повелѣваемъ изображать ихъ снова въ церквахъ, на богослужебныхъ предметахъ, на священныхъ облаченіяхъ, на стѣнахъ и отдѣльныхъ доскахъ, въ домахъ и на улицахъ, ибо, чѣмъ больше ихъ видишь, тѣмъ больше возносишься благоговѣйнымъ во-

споминаніемъ къ тѣмъ лицамъ, которыя онѣ представляютъ. Повелѣваемъ лобзать ихъ, падать ницъ передъ ними, не воздавая имъ однако настоящаго богопочитанія, которое приличествуетъ единственно божественной природѣ.» Даже и въ этомъ случаѣ видно вліяніе иконоборцевъ; осуждая тѣ крайности, до которыхъ доходило ихъ ученіе, сами противники этого ученія возставали противъ грубаго суевѣрія и матеріальнаго обожанія иконъ, съ которыми боролась побѣжденная партія.

Однако, въ первой половинѣ IX вѣка, иконоборцы еще разъ взяли перевѣсъ. Левъ Армянинъ (813 — 820) и Теофилъ (824 — 842) были къ нимъ благосклонны. Иконы снова исчезли, и Теофилъ повелѣлъ даже закрыть всѣ монастыри, какъ въ городахъ, такъ и въ селеніяхъ.

Въ числѣ жертвъ этого гоненія, лѣтописцы упоминаютъ объ одномъ живописцѣ, прославляя его талантъ и мужество. Мы знаемъ такъ мало біографій византійскихъ художниковъ, что я считаю умѣстнымъ помѣстить здѣсь то, что о немъ извѣстно: «Въ эти времена, монахъ Лазарь славился, какъ живописецъ; Теофилъ хотѣлъ принудить его къ повиновенію; когда же увидѣлъ, что увѣщанія не дѣйствуютъ, онъ повелѣлъ его истязать. Его такъ жестоко били, что мясо окровавленными кусками падало съ его тѣла, и многіе думали, что онъ не переживетъ этихъ страданій. Его посадили въ тюрьму; лишь только онъ сталъ оправляться, какъ снова принялся писать святыя иконы. Узнавъ объ этомъ императоръ приказалъ прикладывать къ рукамъ его раскаленные полосы желѣза, и тѣло его жгли до тѣхъ поръ, пока онъ, отъ боли, не упалъ полумертвымъ. Наконецъ, Теофилъ, снисходя къ просьбамъ императрицы

и нѣкоторыхъ изъ своихъ приближенныхъ, выпустилъ его изъ тюрьмы. Онъ укрылся въ церкви св. Іоанна Крестителя и тамъ, весь покрытый ранами, написалъ образъ Предтечи, находящійся въ этомъ храмѣ и прославившійся столькими исцѣленіями. Послѣ смерти тирана, когда снова возсіялъ свѣтъ истинной вѣры, онъ написалъ на дверяхъ Халкеи, въ императорскомъ дворцѣ, образъ Христа» ¹⁾. Въ этой монастырской легендѣ должна быть доля правды, такъ какъ въ римской папской хроникѣ значится, что живописецъ Лазарь былъ впослѣдствіи посломъ при дворѣ папы Венедикта III, и, много времени спустя, произведенія его показывались пріѣзжимъ съ Запада путешественникамъ.

Однако дѣло иконоборцевъ было окончательно проиграно. Послѣ смерти Теофила, ему наслѣдовалъ его сынъ, трехлѣтній ребенокъ, и государствомъ управляла жена умершаго императора, Θεодора. Еще при жизни своего супруга, она втайнѣ была на сторонѣ почитателей иконъ. Тотчасъ по вступленіи ея въ управленіе государствомъ, при дворѣ появились отовсюду монахи; они легко одержали побѣду надъ иконоборцами, и было даже уставлено, ежегодно, въ извѣстный день, торжественно праздновать возстановленіе поклоненія иконамъ.

Еще и теперь въ византійскомъ искусствѣ мы находимъ слѣды пораженія иконоборцевъ. Въ «Подлинникѣ», составленномъ гораздо позже, и указаніямъ котораго постоянно слѣдовали монастырскіе иконописцы, указывается, какъ слѣдуетъ изображать Никейскій

¹⁾ Жизнь Теофила, гл. 1 — 3.

соборъ и восхваленіе святыхъ иконъ ¹⁾. Эти композиціи ограничиваются прославленіемъ императрицъ Ирины и Θεодоры, а память императоровъ-иконоборцевъ оставляютъ въ тѣни. Но въ одной рукописи IX-го вѣка, иллюстрированной вскорѣ по возстановленіи иконопочитація, художникъ выказывается менѣе сдержаннымъ ²⁾. Противъ стиха: «И на сѣдалищѣ губителей не сѣде», онъ изобразилъ Льва Армянина, сидящаго на престолѣ, между тѣмъ, какъ тутъ же два иконоборца, по его приказанію, замазываютъ известью образъ Иисуса Христа. Въ другомъ мѣстѣ, патріархъ Никифоръ изображенъ торжествующимъ побѣду: онъ попираетъ ногами тѣло убитаго предводителя побѣжденной партіи. Эта рукопись является въ высшей степени интереснымъ памятникомъ ожесточенной ненависти партій того времени и радости побѣдителей иконоборства.

Такова была знаменитая распря, болѣе вѣка волновавшая Имперію. Она интересна какъ для историковъ искусства, такъ и для историковъ политическихъ учрежденій. Прежде чѣмъ она совершенно окончилась, послѣдствіемъ ея было отпаденіе изъ-подъ византійскаго владычества большей части Италіи; но за то она внесла въ греческую цивилизацію новую жизнь, закрѣпившую за нею еще нѣсколько вѣковъ силы и славы.

Что касается до искусства, то оно, можно сказать, болѣе выиграно, чѣмъ проиграно, среди этой усобицы.

¹⁾ См. Дидрона, *Manuel d'iconographie chrétienne*, стр. 351.

²⁾ Важное значеніе этой рукописи, хранящейся въ Москвѣ, указано г. Кондаковымъ, въ его сочиненіи: *Миніатюры греческой псалтири IX вѣка изъ собранія Хлудова*, Москва 1878.

Живописцы, принадлежавшіе къ монашеству, не только не падали духомъ отъ преслѣдованій, но работали еще съ большимъ упорствомъ. Съ другой стороны, рядомъ съ ними развилась болѣе независимая школа, которая, повидимому, съ новымъ жаромъ вдохновлялась античными образцами. Эти столь различные элементы потомъ взаимно смѣшались и произвели, по окончаніи иконоборческой распри, настоящее возрожденіе. Ктому же, императоры-иконоборцы не были, какъ выставляютъ ихъ враги, грубые варвары, старавшіеся истребить великую цивилизацію. Они были окружены учеными и писателями и даже поощряли искусства въ томъ случаѣ, когда дѣло не касалось религіозной области. Самый ярый иконоборецъ, императоръ Теофилъ, ознаменовалъ свое царствованіе прекрасными, предпринятыми, имъ постройками. Большой императорскій дворецъ, который будетъ подробно описанъ ниже, увеличенъ и украшенъ при немъ великолѣпными мозаиками. По его повелѣнію воздвигались церкви, и если въ нихъ не были допущены лицевыя изображенія, то, по крайней мѣрѣ, обильно примѣнены декоративныя украшенія.

КНИГА ТРЕТЬЯ

Византійское искусство послѣ IX вѣка и до крестовыхъ походовъ

ГЛАВА ПЕРВАЯ

Могущество Византійской Имперіи — Возрожденіе литературы и искусствъ — Императорскій дворецъ въ Константинополѣ

Никогда еще Византійская Имперія не была такъ могущественна и сильна, какъ въ IX и X вѣкахъ, подъ властью македонской династіи (867 — 1057). Государи этой эпохи были и благоразумнѣе, и энергичнѣе Юстиніана; они лучше поняли интересы эллинской цивилизаціи. Неустрашимые воины, способные правители, они съумѣли развить всѣ стороны умственной и матеріальной жизни Восточной Имперіи.

Основатель означенной династіи, Василій Македонянинъ (867 — 886), открываетъ дорогу, по которой пошли его преемники, Никифоръ Фока, Іоаннь Цимисхій, Василій II. Государство храбро защищается отъ нашествій, которымъ подвергаются его

провинціи на Сѣверѣ и Югѣ; славяне прогнаны, болгары задержаны, у арабовъ отняты завоеванные ими Кипръ, Критъ и Киликія; со всѣхъ сторонъ эллинизмъ пріобрѣтаетъ снова часть утраченной имъ почвы.

Внутри государства, вновь пересмотрѣнное законодательство удерживаетъ часть реформъ, совершенныхъ иконоборцами; администрація преобразовывается, и, въ большихъ городахъ, промышленность и торговля способствуютъ удивительному развитію богатства. По правдоподобнымъ, если не точнымъ, расчетамъ, ежегодный доходъ Имперіи достигъ до трехъ милліардовъ, изъ числа которыхъ на долю Константинополя приходилось 550 милліоновъ франковъ (по настоящему курсу). Этотъ городъ былъ тогда центромъ міровой торговли, служилъ складочнымъ мѣстомъ для товаровъ Востока и Запада, мѣстомъ, гдѣ кишѣли арабскіе, франкскіе, италіанскіе и азіатскіе негоціанты ¹⁾. Константинополь былъ для нихъ посредникомъ при обмѣнѣ товаровъ и, въ то же время, продавалъ имъ по дорогой цѣнѣ свой шелкъ, свои вышитыя ткани, ковры, оружіе, издѣлія изъ слоновой кости и всѣ тѣ драгоценные предметы, которые разносили византійское вліяніе въ отдаленнѣйшія страны. Въ эту средневѣковую эпоху, византійская мода и ея произведенія играли такую же роль, какую играютъ въ наши дни парижскія моды. И не одинъ Константинополь процвѣталъ на счетъ остальной Имперіи; въ многихъ другихъ городахъ, какъ напр. въ Салоникахъ, Оивахъ,

¹⁾ Путешествіе Венямина Тудельскаго, въ 1175 г., фр. перев. 1830 г., стр. 23.

Коринѣѣ, мы видимъ такую же дѣятельность, такое же стеченіе чужеземныхъ купцовъ.

Съ этимъ развитіемъ промышленности и торговли совпадаетъ и расцвѣтъ умственной жизни. Въ Константинополѣ имѣется университетъ; тамъ учатъ философіи, риторикѣ и математикѣ; отсюда императоръ выбираетъ людей, достойныхъ занимать высшія государственныя должности. Аѳинскія школы снова принимаются; въ нихъ являются ученики даже изъ Франціи и Англіи. Ошибочно было бы думать, что преподаваніе въ нихъ отличалось всегда узкостью взглядовъ и скудными свѣдѣніями; знаменитый патріархъ Фотій, боровшійся съ Римомъ, былъ отлично знакомъ и съ языческою древностью, и съ христіанскою литературою; въ своемъ *Миріобибліонѣ* онъ дѣлаетъ сводъ той и другой и является писателемъ оригинальнымъ, нерѣдко смѣлымъ въ своихъ сужденіяхъ. И онъ — не исключительная личность подобнаго рода въ обществѣ того времени; среди ученыхъ и писателей, многіе думаютъ и разсуждаютъ. Слѣдствіемъ попытокъ иконоборцевъ было освобожденіе умовъ отъ монашеской тираніи и примиреніе требованій христіанства съ возвратомъ къ древнегреческой культурѣ. Византійская Имперія имѣла даже свои народныя эпопеи, какъ видно изъ недавно найденной поэмы о Дигинисѣ Акритѣ, одномъ изъ героевъ борьбы съ арабами въ Малой Азіи.

Возрожденіе распространилась и на искусства. Ему покровительствуютъ императоры; примѣръ къ тому подаютъ Василій Македонянинъ, и одинъ изъ его потомковъ, Константинъ Порфирородный, описываетъ зданія, возведенныя и украшенныя этимъ государемъ.

Въ числѣ императоровъ македонской династіи, Кон-

стантинъ Порфирородный, не отличавшійся въ качествѣ воина и политика, былъ ученый и художникъ. До насъ дошла часть его литературныхъ трудовъ; какъ живописецъ и золотыхъ дѣлъ мастеръ, онъ заслужилъ похвалу современниковъ. Онъ реставрировалъ золоченый потолокъ триклинія въ большомъ дворцѣ и построилъ для своего сына другой дворецъ, возбуждавшій удивленіе; въ церкви св. Павла имъ исполнена была живопись. «На самомъ дѣлѣ, онъ такъ прекрасно писалъ красками — говорилъ его біографъ, — что едва ли найдется другой, послѣ, или прежде него, кто сравнялся бы съ нимъ. Онъ поправлялъ художниковъ и являлся весьма опытнымъ мастеромъ, давалъ совѣты скульпторамъ, столярамъ и мастерамъ по работамъ изъ золота, серебра и желѣза. Онъ исполнилъ серебряныя двери для хризотриклинія, серебрянный столъ для пиршественной палаты, и украсилъ ее деревомъ и пластинками разнообразныхъ естественныхъ цвѣтовъ»¹⁾).

Около этого государя, умѣвшаго столь хорошо руководить художниками, послѣдніе группировались толпою. «Они украсили дворецъ и столицу. Большинство ихъ неизвѣстно даже по имени, о талантѣ же другихъ мы знаемъ только по наслышкѣ. Таковы были: зодчій Θεодоръ Вилонъ, построившій церковь Св. Апостоловъ и достигшій званія патриція; живописецъ Андрей, превзошедшій Апеллеса, Агаѳархъ, Ираклидъ, Филоенъ Византійскій и Θεοφάνъ, можетъ быть, священникъ, или монахъ, также живописецъ»²⁾).

Между памятниками того времени, большой импе-

¹⁾ Жизнь Константина Порфиророднаго, стр. 20 и слѣд.

²⁾ См. Рамбо, *Constantin Porphyrogénète*, стр. 67.

раторскій дворецъ въ Константинополѣ заслуживаетъ прежде всего вниманія. Основанный Константиномъ, онъ былъ украшенъ Юстиніаномъ; съ тѣхъ поръ императоры, особенно же послѣдній изъ иконоборцевъ, Теофилъ, и Василій Македонянинъ, увеличили его и какъ-бы совсѣмъ преобразили. Въ X-мъ вѣкѣ, онъ находился во всемъ своемъ блескѣ и занималъ громадное пространство неподалеку отъ Святой Софіи. Время не пощадило его, и уже давно исчезли самыя его развалины. Но византійскіе писатели такъ часто говорили о немъ и съ такими подробностями распространялись о составныхъ его частяхъ, что извѣстный французскій ученый, Лабартъ, предпринялъ, на основаніи этихъ извѣстій, представить полную его реставрацію ¹⁾. Пользуясь этимъ замѣчательнымъ трудомъ, опишу означенное зданіе, въ которомъ всѣ искусства соединялись для прославленія и возвеличенія императорской власти. Когда, вмѣстѣ съ авторомъ, пробѣгаешь громадныя залы дворца, сіяющія золотомъ и мозаикою и тянущіяся безконечною вереницею одна за другою, какъ-будто переносишься въ какой-то фантастическій дворецъ *Тысячи и одной ночи*. Величіе и роскошь этого зданія, назначеніе многихъ его залъ, отвѣчали представленію, какое только можетъ составить себѣ фантазія историка. Императоръ былъ, такъ сказать, земнымъ богомъ; все было рассчитано на то, чтобы придать характеръ могущества и блеска малѣйшимъ актамъ его публичной жизни. Зала торжественныхъ приемовъ, тронъ, на которомъ онъ возсѣдалъ, его одежда, свита, его окружавшая, — все это должно было производить на

¹⁾ *Le Palais impérial de Constantinople*, Парижъ, 1861.

умы впечатлѣніе величія и почтенія, относившихся не къ личнымъ достоинствамъ человѣка, а къ окружавшей его внѣшности. Всѣ эти приемы, вся эта жизнь императоровъ, составляли заранѣе обдуманное зрѣлище, въ которомъ декораціи были все, а дѣйствующія лица — ничто. Каковъ бы ни былъ императоръ, человѣкъ ли таланта, или неразвитый счастливецъ, случайно достигшій власти, былъ ли онъ любимъ, или ненавидимъ, — порядокъ спектакля не нарушался; даже форма народныхъ привѣтствій была установлена однажды навсегда. Никогда страсть къ этикету не заходила такъ далеко, о чемъ мы можемъ судить потому, что Константинъ Порфирородной самъ составилъ правила церемоніала при византійскомъ дворѣ. Какъ бы ни странны казались въ наше время подобные обычаи, они не лишены интереса для историка искусства, такъ какъ, для устройства всѣхъ этихъ волшебныхъ затѣй, приходилось прибѣгать къ помощи художествъ.

Дворецъ раздѣлялся на три главные части: 1) Халкею, 2) Дафну и 3) Священный Дворецъ.

Халкея заключала въ себѣ цѣлый рядъ комнатъ, гдѣ дежурила стража, молельни, галереи и пріемную залу, называвшуюся Великою Консисторіей. Въ эту залу вели три двери, сдѣланныя изъ слоновой кости. Въ глубинѣ ея, на эстрадѣ, стоялъ тронъ, или, правильнѣе, одинъ изъ троновъ императора. Короче сказать, Халкея составляла какъ-бы сѣни дворца и его часть, наиболѣе доступную для публики. Между Халкеей и Дафной находился Триklinій, или столовая, съ девятнадцатью ложами. Тутъ происходили большія парадныя пиршества. Кремонскій епископъ Ліутпрандъ, присутствовавшій въ 949 г. на одномъ изъ подобныхъ пир-

шествъ, составилъ его описаніе, дающее намъ нѣкоторое понятіе о роскоши, царствовавшей при византійскомъ дворѣ. «Тамъ ѣдятъ полулежа, — говоритъ онъ, — а посуду употребляютъ не серебряную, а золотую. За десертомъ явились три золотыя вазы, наполненныя плодами: онѣ были столь тяжелы, что ихъ не принесли, а привезли на колесницахъ, покрытыхъ пурпуромъ» ¹⁾).

Дворцовое отдѣленіе, называвшееся Дафною, состояло изъ двухъ этажей, и его залы имѣли вообще оффиціальное назначеніе. Въ немъ находилось до трехъ религіозныхъ зданій, или ораторій. Кромѣ того, чрезъ галереи верхняго этажа императоръ отправлялся изъ своихъ апартаментовъ въ Ипподромъ, между которыми и дворцомъ существовало сообщеніе. Дойдя до Ипподрома, монархъ находилъ, на почетной сторонѣ этого зданія, такъ называвшуюся Кааизму — отдѣльный небольшой дворецъ, выстроенный нарочно для того, чтобы императоръ могъ тутъ же давать аудіенціи, кушать и облекаться въ парадный костюмъ прежде вступленія своего въ ложу.

При входѣ въ Священный Дворецъ, лежалъ обширный атрій, но не прямоугольный, какъ въ римскихъ домахъ, а состоявшій изъ двухъ полукружій, причемъ одно полукружіе было покрыто абсидой. Тутъ собирались высшіе чиновники и придворные въ ожиданіи появленія императора, или позволенія войти въ самый дворецъ. Срединѣ атрія была занята большимъ бронзовымъ тазомъ съ серебрянными краями; въ срединѣ его возвышалась золотая ваза: при нѣкоторыхъ торжествахъ, ее наполняли плодами, которые могъ брать кто-угодно.

¹⁾ Лютпранда, *Antapodosis*, VI, 8.

За атріємъ слѣдоваль петистиль въ формѣ дуги, называвшійся Сигма; потолокъ его подпирался пятнадцатью колоннами фригійскаго мрамора, а въ центрѣ возвышался куполь, поддерживаемый четырьмя колоннами зеленого мрамора. Здѣсь, въ извѣстныхъ случаяхъ, ставился тронъ императора. За Сигмою начинались императорскіе покои и залы, до того многочисленныя, что надо отказаться отъ ихъ перечисленія. Между ними, особенно замѣчательнъ былъ Хризотриklinій, т. е. золотой триklinій, служившій для самыхъ торжественныхъ приемовъ: это было, такъ сказать, святилище императорскаго культа, по своему расположенію чрезвычайно походившее на храмъ. Зала была восьмиугольная, съ куполомъ, прорѣзанымъ шестнадцатью окнами. Къ восьми ея сторонамъ примыкало восемь абсидъ, имѣвшихъ между собою сообщеніе; онѣ отличались своею глубиною и составляли, каждая сама по себѣ, настоящую залу: одна служила мѣстомъ для храненія драгоценностей, другая — молельней. Абсида, находившаяся противъ входа, заперлась двустворчатою дверью, обложенною серебромъ. Во время приемовъ, эта дверь сначала оставалась закрытою, пока толпа входила въ Хризотриklinій, и не наступала тишина; потомъ два офицера раскрывали дверь: въ глубинѣ абсиды представлялся императоръ, возсѣдающій на тронѣ, и всѣ простирались ницъ передъ нимъ. Иногда тутъ выставлялись всѣ дворцовыя драгоценности: сіяющія самоцвѣтными камнями императорскіе вѣнцы, золотые троны, эмали, пурпурныя облаченія, украшенные жемчугомъ и дорогими камнями, — цѣлая масса богатствъ, скопленныхъ многими поколѣніями императоровъ

и столь удивительныхъ, что трудно ихъ даже вообразить.

Другая зала въ той же части дворца, большой триklinій, или Магнаура, была обычнымъ мѣстомъ приѣма пословъ. Роскошью своего убранства она нисколько не уступала Хризотриклинію. «Императоръ садился на тронъ, помѣщенный въ абсидѣ и называвшійся Престоломъ Соломона. Тронъ этотъ цѣликомъ былъ сдѣланъ изъ золота и украшенъ драгоценными камнями. На немъ были изображены птицы, оглашавшія залу, благодаря хитрому механизму, сладкимъ пѣніемъ. Подлѣ трона возвышался очень большой крестъ, покрытый драгоценными камнями. Нѣсколько ниже, были разставлены золотыя сѣдалища для членовъ императорской фамиліи. На нижней ступени эстрады, на которой помѣщался тронъ, находились два льва, поднимавшіеся на своихъ лапахъ и издававшіе рычаніе. Неподалеку отъ трона стояли золотыя деревья, и на ихъ вѣтвяхъ сидѣли птицы различныхъ породъ, подражавшія пѣнію тѣхъ настоящихъ птицъ, форма которыхъ была имъ придана. Тутъ же помѣщался огромный органъ, украшенный драгоценными камнями и эмалью. Всѣ эти прекрасныя ювелирныя работы исполнены были по повелѣнію императора Теофила» ¹⁾).

Внутренніе покои дворца были столь же многочисленны и роскошны, какъ и парадныя залы. Одни изъ этихъ покоевъ были лѣтніе, другіе зимніе, и ориентированы такимъ образомъ, чтобы въ нихъ, смотря по времени года, было тепло, или прохладно. Иногда суще-

¹⁾ Лабартъ, I. с., стр. 85.

ствовавшія комнаты не годились для новаго императора, и онъ приказывалъ строить новые апартаменты, которые, сами по себѣ, составляли настоящій дворецъ. Такъ, Василій Македонянинъ построилъ себѣ Кинургій, для котораго были употреблены самые дорогіе матеріалы: мозаики покрывали куполь, поверхность стѣнъ и полъ; на нѣкоторые изъ находившихся здѣсь залъ можно указать, какъ на образцовыя въ декоративномъ отношеніи. «Одна изъ

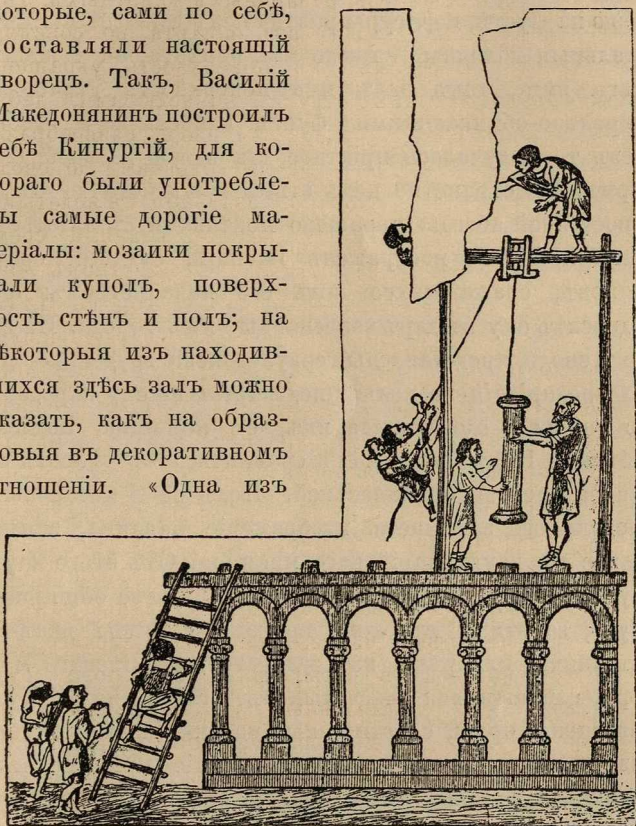


рис. 36. — постройка зданія въ константинополѣ.

(Миниатюра изъ одной рукописи.)

нихъ поддерживались шестнадцатью колоннами, въ томъ числѣ восемь, сдѣланными изъ зеленого ѳессалійскаго

мрамора, и шестью — изъ онихита; орнаментистъ извалялъ на нихъ виноградныя лозы, перевивающіяся между собою на фустѣ, и фигуры различныхъ животныхъ. Двѣ остальные колонны — также изъ онихита, но совсѣмъ инаго вида, такъ какъ ихъ поверхность украшена спирально-обвивающими фустѣ каннелюрами, дабы чрезъ то получалось пріятное для взора разнообразіе формъ. Пространство надъ этими колоннами до свода и восточной абсиды украшено мозаиками съ золотымъ фономъ. Тутъ изображенъ Василій, сидящій среди воиновъ, сражавшихся подъ его начальствомъ: они подносятъ ему въ даръ завоеванные имъ города. На самомъ сводѣ, представлены геркулесовскіе труды Василія, его предпріятія на пользу подвластныхъ ему народовъ, его войны и одержанныя имъ, съ помощью Божіею, побѣды... Ничто не можетъ сравниться въ красотѣ съ императорскою опочивальней. Полъ ея — мозаичный. Средину его занимаетъ изображеніе павлина, заключенное въ кругъ карійскаго мрамора. Отъ этого круга идутъ лучи, достигающіе до другаго, болѣе обширнаго круга; за этимъ вторымъ кругомъ сдѣланы какъ-бы источники, или рѣки, изъ зеленаго ѳессалійскаго мрамора, сливающіяся въ четырехъ углахъ пола. Тутъ помѣщены орлы, составленные изъ маленькихъ кубовъ различнаго цвѣта и воспроизводящіе природу такъ хорошо, что орлы эти — словно живые и готовы сейчасъ полетѣть. Низъ стѣнъ въ опочивальнѣ украшенъ пластинками разноцвѣтнаго стекла, ласкающими взоръ подобіемъ различныхъ цвѣтковъ. Золотая полоса отдѣляетъ эти орнаменты отъ мозаикъ, украшающихъ верхъ стѣнъ, на которыхъ выдѣляются изъ золотого фона сидящія на тронахъ фигуры Василія и его

супруги, Евдокіи. На немъ и на ней — императорскія одѣянія и золотые вѣнцы. Кругомъ, по стѣнамъ залы, изображены, подобно сіяющимъ звѣздамъ, дѣти императора, въ такомъ же костюмѣ. Каждое, какого бы пола оно ни было, держитъ рукахъ священную книгу. Вверху, плафонъ блеститъ золотомъ; въ его срединѣ сіяетъ побѣдоносное знаменіе креста, составленное изъ кусковъ зеленого стекла, а подлѣ находятся снова лики императора, императрицы и ихъ дѣтей, воздѣвшихъ руки къ Богу и животворящему крестному знаменію» ¹⁾.

Теперь, вообразимъ себѣ дворецъ этотъ въ дни торжественныхъ праздниковъ: въ его галереяхъ и залахъ, обвѣшанныхъ роскошными коврами, движется толпа чиновниковъ въ яркихъ костюмахъ; здѣсь виднѣются императорскіе тѣлохранители съ ихъ серебряннымъ и золотымъ вооруженіемъ, тамъ — послы болгарскіе, русскіе, арабскіе, франкскіе; повсюду раздаются гимны, возгласы, звуки органовъ. Вдругъ, среди этой обстановки, является самъ императоръ, окруженный высшими сановниками и до такой степени сіяющій золотомъ и драгоценными каменьями, что взоры съ трудомъ выдерживаютъ его блескъ. Безстрастный въ своемъ царственномъ величіи, онъ шествуетъ медленно, тогда какъ толпа преклоняется, воспѣвая ему хвалы. Какое благодарное зрѣлище для художника и историка! И это — описаніе не фантастическое; я нисколько не преувеличиваю его, а напротивъ ослабляю его черты. Чтобы составить себѣ должное понятіе о всей этой

¹⁾ Константинъ Порфирородный, *Житіе Василія Македонянина*, гл. LXXXIX.

помѣ, надо прочесть книгу Константина Порфиророднаго, въ которой разсказывается объ этихъ необозримыхъ, странныхъ, но величественныхъ процессіяхъ, проходящихъ чрезъ залы константинопольскаго дворца, — процессіяхъ, достойныхъ кисти любого историческаго живописца. Напрасно указываютъ на роскошь азіатскихъ дворцовъ: Византія равнялась съ ними.

Въ теченіи нѣсколькихъ вѣковъ, императоры расширяли и улучшали этотъ дворецъ; однако потомъ они его покинули, устроивъ себѣ новую резиденцію, Влахернскій дворецъ, лучше обезпеченный отъ народныхъ возстаній. Писатель XII столѣтія, еврей Веньяминъ Тудельскій, разсказываетъ объ его удивительномъ богатствѣ: о стѣнахъ и колоннахъ, сверху до низу сіявшихъ золотомъ, о тронѣ, столь обильно украшенномъ жемчугомъ и драгоценными камнями, что блескъ его не меркнулъ даже ночью ¹⁾. Въ слѣдующемъ вѣкѣ здѣсь жили нѣкоторые изъ латинскихъ императоровъ Константинополя.

Старый дворецъ, опустѣвъ, обратился въ мѣсто добычи матеріаловъ для новыхъ построекъ, и отъ него, еще до взятія Константинополя турками, не оставалось ничего, кромѣ развалинъ Ипподрома. Такимъ образомъ, это зданіе, отличавшееся невообразимою художественною роскошью, оставило по себѣ меньше слѣдовъ, чѣмъ древніе дворцы Саргоновъ.

Съ точки зрѣнія исторіи византійскихъ зодчества и декоративнаго искусства, мы замѣчаемъ аналогію между

¹⁾ Путешествіе Веньямина Тудельскаго, фран. перев., стр. 24. О Влахернскомъ дворцѣ и его развалинахъ см. вышеупомянутое сочиненіе Паспати, стр. 83 и слѣд.

этимъ сооруже́ніемъ и церквами одной съ нимъ эпохи. Гражданская архитектура и церковная архитектура слѣдуютъ однимъ и тѣмъ же законамъ, представляютъ однѣ и тѣ же комбинаціи. Въ расположеніи дворца, идетъ ли дѣло о залахъ, атрияхъ и даже перистилляхъ, всюду встрѣчаются круглая форма, куполь и абсида. Хризотриклиный имѣетъ планъ церкви. Эти факты показываютъ, съ какою твердостью византійская архитектура держалась единства въ своихъ, весьма различныхъ, созданіяхъ, а это и составляетъ одинъ изъ признаковъ дѣйствительно оригинальнаго искусства. Если мы изучимъ произведенія древне-греческихъ архитекторовъ, или французскихъ зодчихъ XIII столѣтія, то замѣтимъ, что и они повиновались тому же самому принципу — то и дѣло воспроизводили одни и тѣ же существенные типы, приспособляя ихъ однако къ различному назначенію зданій. Напротивъ того, въ другія эпохи, это единство не соблюдалось, и сооруженія являлись только болѣе или менѣе удачными комбинаціями всякихъ формъ и всякихъ стилей. Не имѣемъ ли мы права заключить изъ вышеприведеннаго, что византійское искусство — не случайный результатъ индивидуальныхъ фантазій и худо-соединенныхъ чужестранныхъ элементовъ, а, напротивъ того, искусство вполне органическое, живое, прекрасно выражавшее духъ народа?

Указаніе на вліяніе, какое постоянно имѣлъ на это искусство Востокъ, не противорѣчитъ только-что высказанному положенію. Въ IX вѣкѣ, императоръ Теофилъ послалъ въ Багдадъ своего учителя, Іоанна Синкелла, внушивъ ему поразить арабовъ своею пышностью и щедростью. Возвратившись въ Константино-

поль, Иоаннъ совѣтовалъ императору соорудить дворецъ на подобіе тѣхъ, какіе онъ видѣлъ въ Сиріи. Теофилъ послушался, и мы знаемъ, что управлять постройкою Врѣскаго двора было поручено Патрихесу ¹⁾. Въ этомъ фактѣ можно было бы видѣть только проявленіе отдѣльной, личной фантазіи; но, съ другой стороны, извѣстно, что арабское искусство дѣлало заимствованія изъ византійскаго, и притомъ оба эти искусства вдохновлялись древними восточными преданіями.

Если отъ архитектуры большаго константинопольскаго дворца мы обратимся къ декоративному искусству, то замѣтимъ также большое сходство между гражданскими и церковными сооруженіями. Мозаики, украшавшія императорскую опочивальню, какъ нельзя болѣе напоминаютъ мозаики, находившіяся въ церквахъ: и здѣсь, и тамъ — тоже расположеніе изображеній, въ которомъ, по сторонамъ одной, или двухъ центральныхъ фигуръ, помѣщаются второстепенныя фигуры, стоящія въ спокойныхъ позахъ. Будучи постоянно проникнута идеями единства и симметріи, господствовавшими въ ней съ IV столѣтія, византійская живопись невольно выражала эти идеи въ сходственныхъ формахъ, шло ли дѣло объ украшеніи храмовъ, или зданій свѣтскаго характера. Къ тому же, между Христомъ, царемъ небеснымъ, и императоромъ, между небеснымъ и земнымъ синклитомъ, установился, какъ мы видѣли, еще въ эпоху Константина параллелизмъ, котораго искусство не забыло.

¹⁾ Житіе Теофила, гл. IX.

ГЛАВА ВТОРАЯ

Церковная архитектура

Въ теченіи всего этого періода, церкви не переставали строиться и размножаться; но церковная архитектура, въ существенныхъ своихъ чертахъ, не измѣнилась. Отступить отъ нихъ она могла, лишь отказавшись отъ типовъ, завѣщанныхъ ей предшествовавшими столѣтіями; напротивъ того, она устранила всѣ формы, не имѣющія отношенія къ куполу. Во времена Юстиніана, еще встрѣчались храмы, выстроенные по плану латинскихъ базиликъ; съ VIII-го до конца XII-го вѣка, нельзя указать ни на одинъ изъ подобныхъ храмовъ.

Такимъ образомъ, окончательно утвердилось царство купола. Однако, въ ту пору, когда Византійская Имперія была благополучна и полна жизни, архитекторамъ было трудно осудить себя на рабское и постоянное повтореніе предшествовавшихъ произведеній; ихъ вѣрность преданіямъ не исключала нѣкотораго стремленія къ оригинальности, а потому они, примѣняя куполь, старались извлечь изъ него новые эффекты. Конструктивные принципы оставались почти неизмѣнными, но деталямъ можно было стремиться къ легкости и изяществу. Это стремленіе наблюдается и во всѣхъ вообще эпохахъ исторіи искусства. Когда іоническая архитек-

тура произвела свои превосходнѣйшія созданія, Пиеій и его ученики старались внести въ нее болѣе стройныя формы и болѣе богатое убранство. Когда французскіе мастера XIII столѣтія воздвигли церкви, въ которыхъ нарядность столь хорошо соединена съ прочностью, ихъ преемники XIV вѣка пытались, съ своей стороны, внести въ подобныя сооруженія новизну, придавая имъ болѣе легкую наружность и болѣе сложную орнаментировку.

Снаружи, византійская церковь представляетъ, какъ и прежде, форму прямоугольника, съ алтарною частью, выступающею съ восточной стороны. Внутри церковь пересѣкается колоннами и четырьмя пилястрами, поддерживающими куполь, и образуетъ форму греческаго креста. Самая алтарная часть, которая извнѣ кажется какъ-бы приставкою къ прямоугольнику, отдѣляется и внутри отъ остальнаго церковнаго пространства большою перегородкою, чаще всего деревянною, — *иконостасомъ*, называемою такъ по помѣщеннымъ на ней иконамъ. Здѣсь-то, въ этой части храма, укрытой отъ взоровъ мірянъ, священнослужитель совершаетъ святое таинство. Въ самой церкви устроена верхняя галерея, обыкновенно назначенная для женщинъ.

Архитекторы, хорошо освоившіеся съ конструкціею куполовъ, знаютъ, что для ихъ поддержки нѣтъ необходимости прибѣгать къ массивнымъ пилястрамъ, которыя загромождаютъ церковь и вредятъ ея перспективѣ. Они уменьшаютъ толщину пилястръ и нерѣдко замѣняютъ ихъ колоннами, вслѣдствіе чего внутренность церкви получаетъ менѣе тяжелый видъ. Такъ какъ куполь оставался неизмѣнною, главною тѣмою архитектуры, то его стали повторять въ одномъ и томъ

же сооруженіи. Уже при Юстиніанѣ явилось нѣсколько зданій о пяти куполахъ. То, что было тогда нововведе-

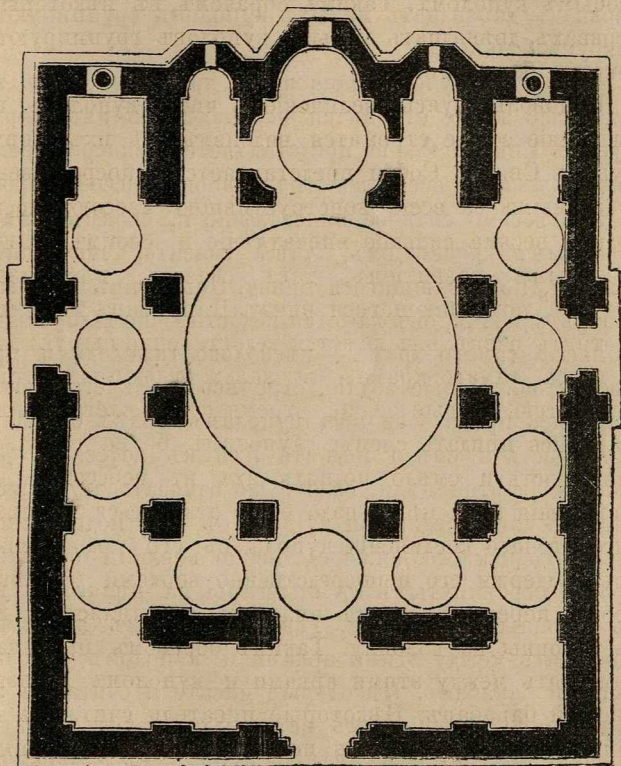


рис. 37. — планъ одной изъ аѳинскихъ церквей
(св. никодима) о 13-ти куполахъ.

ніемъ, потомъ обратилось въ правило. На цифрѣ 5 не останавливаются, а придумываютъ, на какихъ бы еще частяхъ сооруженія можно помѣстить купола;

подчасъ берутъ для этого притворъ, раздѣляютъ его на компартименты и каждый изъ нихъ покрываютъ особымъ куполомъ. Такимъ образомъ, въ нѣкоторыхъ церквахъ, двѣнадцать малыхъ куполовъ группируются вокругъ большаго.

Не довольствуясь увеличеніемъ числа куполовъ, византійскіе зодчіе стремятся видоизмѣнить ихъ форму. Куполь Святой Софіи представляется непосредственно связаннымъ со всею конструктивною массою, производитъ весьма сильное впечатлѣніе и, своимъ величественнымъ развитіемъ, такъ сказать, поглощаетъ зрителя, помѣщающагося внизу. Напротивъ того, если смотрѣть извнѣ, онъ кажется недостаточно выпуклымъ, а масса самаго храма — нѣсколько тяжелою и приплюснутою. Новые зодчіе, стремясь къ эlegantности, старались придать своимъ куполамъ болѣе стройную наружность и смѣло поднять ихъ къ небесамъ. Для достиженія этой цѣли, надо было отказаться отъ прежняго тѣснаго соединенія купола съ его подпорами и отъ поддержки его непосредственно верхами большихъ арокъ, перекинутыхъ съ пилястры на пилястру, или съ колонны на колонну. Такимъ образомъ придумали помѣщать между этими арками и куполомъ довольно высокій барабанъ. Нѣкоторые писатели считаютъ эту комбинацію нарушеніемъ истинныхъ архитектурныхъ принциповъ; по ихъ мнѣнію, куполь съ барабаномъ лишенъ органической связи съ остальною частью покрытія и выступаетъ изъ него, какъ отдѣльное сооруженіе. Но къ сколькимъ же зданіямъ, справедливо возбуждающимъ удивленіе, можно было бы обратить подобный укоръ! Стоитъ только взглянуть на византійскія купольныя церкви съ барабанами, чтобы убѣдиться

въ неосновательности такого укора: нельзя отрицать, что въ нихъ больше изящества и граціи. Архитекторы обязаны одинаково заботиться какъ о внѣшнемъ, такъ и о внутреннемъ видѣ сооруженія. Быть можетъ, въ церквахъ разсматриваемаго рода соблюдено большее равновѣсіе по этой части, чѣмъ въ Святой Софіи.

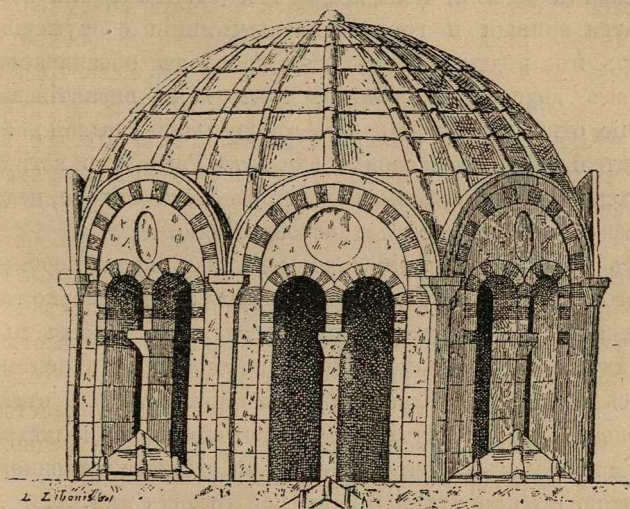


РИС. 38. — КУПОЛЬ НА ЦИЛИНДРИЧЕСКОМЪ БАРАБАНѢ.

Слѣдовало только остановиться во-время и не давать, какъ это иногда случалось потомъ, слишкомъ большой вышины сооруженіямъ, увѣнчаннымъ куполомъ.

Если бы барабанъ, введенный такимъ образомъ въ прежній типъ византійскихъ церквей, представлялъ снаружи только цилиндрическую поверхность, лишенную украшеній, то онъ рѣзалъ бы глаза; но архитекторы очень искусно сдумали какъ оживить его форму,

такъ и выразить его роль. Вообще барабанъ — многогранный, и самыя ребра его граней, своею вертикальностью, отлично выражаютъ стремленіе вверхъ, заботившее художника. Это стремленіе еще лучше выражается длинными и тонкими колонками, украшающими барабанъ, и продѣланными въ немъ узкими высокими окнами. На фасадахъ и бокахъ зданія рисуются кривыя и горизонтальныя линіи сооруженія. Лишь въ рѣдкихъ случаяхъ, фронтоны обозначаетъ конецъ двускатной крыши, такъ какъ византійскіе зодчіе отнюдь не скрываютъ треугольной кладкой дѣйствительной формы своихъ сводовъ. Тамъ, гдѣ встрѣчается такой треугольный фронтонъ систематично, надо признать позднѣйшее латинское вліяніе.

Въ новыхъ византійскихъ церквахъ окна вообще многочисленны. Будучи съ закругленнымъ верхомъ, они принимаютъ различныя формы, въ которыхъ мы видимъ опять-таки исканіе разнообразія и красоты: здѣсь пролетъ раздѣляется на два парныхъ окна, отдѣленныхъ одно отъ другаго колонкою; тамъ окно является трелопастнымъ. Почти всегда оно закрыто каменною плитою съ прорѣзанными въ ней отверстіями.

Даже въ отдѣлкѣ стѣнъ видна забота о красотѣ и разнообразіи. Строители употребляютъ тесаный камень и кирпичъ, но не кладутъ ихъ однообразно-чередующимися рядами, а изъ этой разнородности матеріала умѣютъ извлекать декоративные эффекты, мѣняющіеся въ разныхъ памятникахъ и въ разныхъ стѣнахъ. Къ старинному, еще не исчезнувшему, римскому узору облицовки въ видѣ зигзаговъ, они прибавляютъ множество новыхъ комбинацій. На стѣнахъ зданій, кирпичи образуютъ тысячу рисунковъ, ласкающихъ взоръ затѣй-

ливостью своего хода. Нерѣдко составляются изъ нихъ буквы и цѣлыя надписи.

Вообще, если въ предшествовавшій періодъ родились лучшія концепціи византійскаго искусства, то въ описываемую эпоху художники стараются превзойти своихъ предшественниковъ всяческими утонченностями. Существенные элементы удерживаются; остовъ церкви VI-го вѣка остается тотъ же, но является стремленіе измѣнить наружный видъ древняго зданія, придать ему больше легкости и живописности.

Церквей этого періода, существующихъ и въ настоящее время, слишкомъ много, чтобы мы могли ихъ всѣхъ перечислить. Достаточно будетъ указать лишь на нѣкоторыя, время постройки которыхъ извѣстно съ достовѣрностью, и которыя можно взять за образецъ.

Въ Константинополѣ, одна изъ самыхъ изящныхъ церквей — церковь Богоматери (Оеотокосъ), построенная однимъ лицомъ, жившимъ въ царствованіе Льва Философа и Константина Порфиророднаго. Фасадъ ея прорѣзанъ арками, опирающимися на колонны съ широкими пролетами, оживляющими и украшающими все зданіе, а вмѣстѣ съ тѣмъ и проливающими массу свѣта въ притворъ. Разнообразіе узоровъ кирпича и камня, перемежающихся между собою, дополняетъ очарованіе этой церкви. Куполы, возвышающіеся на второмъ планѣ, покоются на барабанахъ; пятиугольная абсида, подобно фасаду, прорѣзана на половинѣ своей вышины арками на колонкахъ.

Въ томъ же городѣ находится монастырская церковь Пантократора ¹⁾, построенная въ первой половинѣ XII

¹⁾ Въ настоящее время — мечеть Кились-Джами.

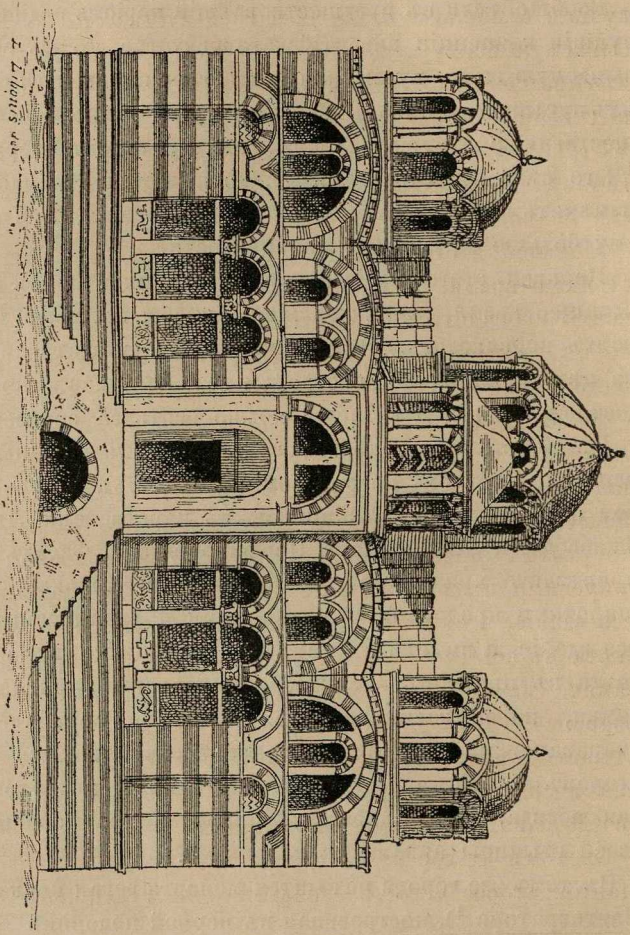


Рис. 39. — ФАСАДЪ ЦЕРКВИ СЕПОЛХЪ, ВЪ КОНСТАНТИНОПОЛѢ.

М. В. 1880

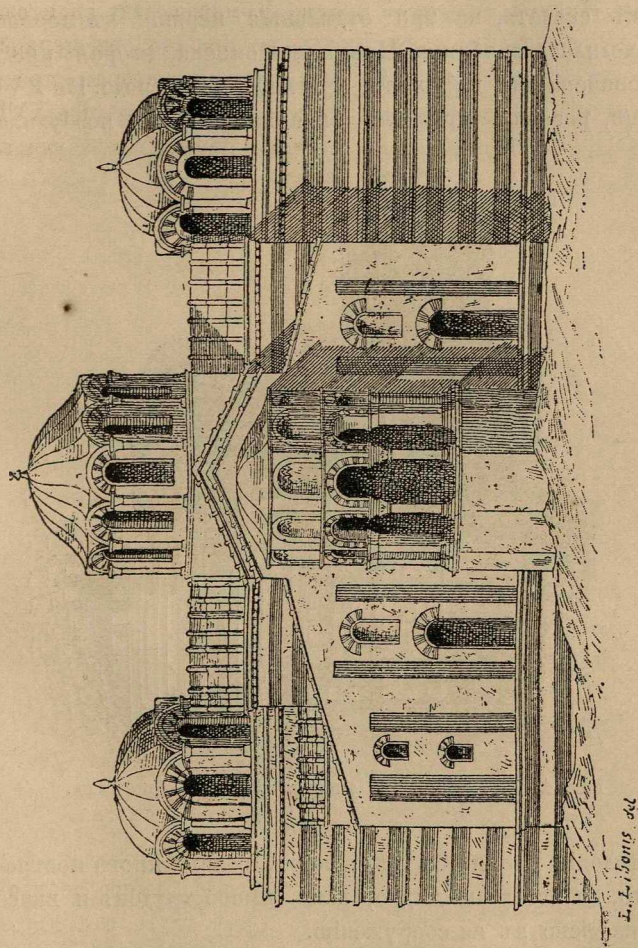


РИС. 40. — ЦЕРКОВЬ СЕПОКОУСЪ, ВЪ КОНСТАНТИНОПОЛѢ.
(Видъ со стороны алтара.)

вѣка Ириной, супругой Іоанна Комнена. Она дѣлится, такъ сказать, на три отдѣльныя церкви: въ первой находилась гробница Мануила Комнена, вторая предназначена для монаховъ, третья — для народа. Въ XVI вѣкѣ, роскошь мрамора, украшавшаго ее, возбудила

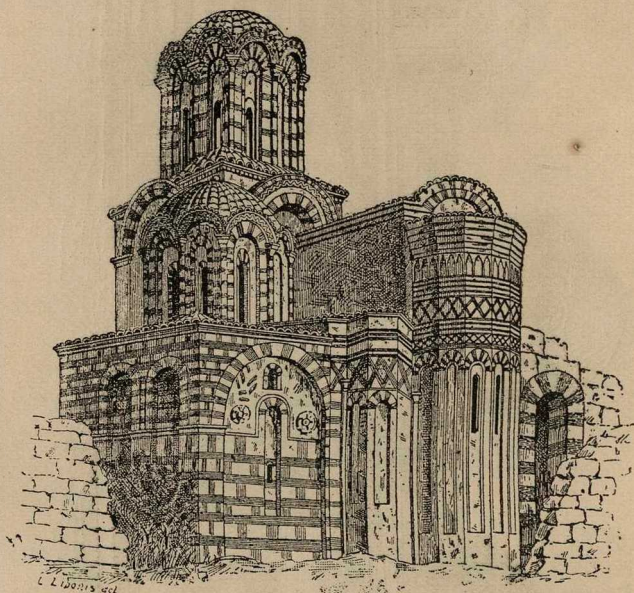


РИС. 41. — ЦЕРКОВЬ СВ. АПОСТОЛОВЪ, ВЪ САЛОНИКАХЪ.

удивленіе Гилли. Съ тѣхъ поръ, зданіе много пострадало, но все-таки видно, какъ много трудовъ и вкуса приложено къ ея сооруженію.

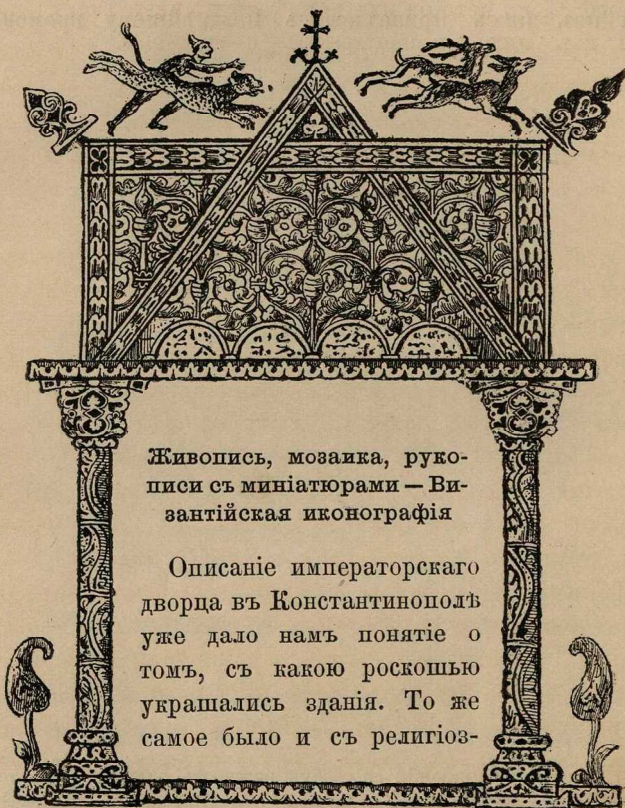
Въ Салоникахъ встрѣчаются, быть можетъ, самыя интересныя церкви того времени. Ихъ я насчитываю, по меньшей мѣрѣ, три: церковь св. Апостоловъ, цер-

ковъ св. Ильи, которую можно отнести къ 1012, и церковь Пресв. Богородицы, освященную въ 1028 г. Всѣ онѣ схожи между собою, но самая примѣчательная изъ нихъ — первая ¹⁾. Въ собственной Греціи, Пелопонезѣ, церквей описываемаго нами типа очень много ²⁾, но исторія ихъ недостаточно извѣстна, и многія изъ нихъ принадлежатъ позднѣйшему времени.

¹⁾ Тексье, признающій ея особую важность, однако ошибается, приписывая ее VII вѣку (*Arch. byz.*, стр. 161); по моему мнѣнію, она принадлежитъ къ X или XI вѣку.

²⁾ Кушд, *Choix d'églises byzantines*. 1842.

ГЛАВА ТРЕТЬЯ



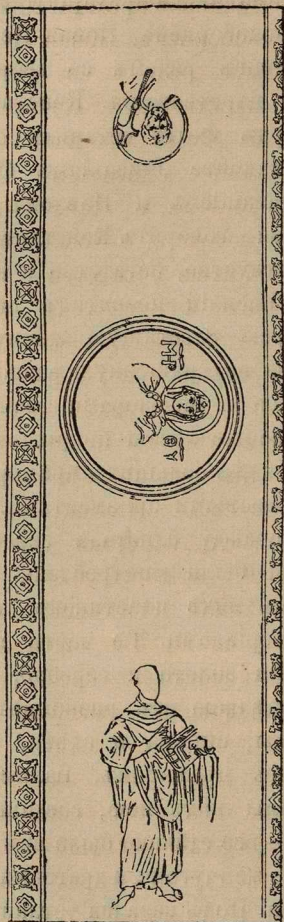
Живопись, мозаика, руко-
писи съ миниатюрами — Ви-
зантійская иконографія

Описаніе императорскаго
дворца въ Константинополѣ
уже дало намъ понятіе о
томъ, съ какою роскошью
украшались зданія. То же
самое было и съ религіоз-

РИС. 42. — заставка изъ одной рукописи.

ными зданіями; казалось, императоры, особенно Василій Македонянинъ и его преемники, хотѣли всею этою роскошью истребить воспоминаніе о предпріятіяхъ своихъ предшественниковъ-иконоборцевъ. Новая Церковь, которую Юстиніанъ воздвигъ рядомъ со дворцомъ, была Святою Софіей его царствованія. Константинъ Порфирородный и патріархъ Фотій оставили описанія этого храма, подражающее описаніямъ Святой Софіи, составленнымъ Прокопіемъ и Павломъ Молчальникомъ. «Въ этой церкви—говоритъ Константинъ—соединялось все то, что искусство, богатство и добрая воля могли сдѣлать, и Василій посвятилъ церковь Христу, какъ невѣсту, всю блестящую жемчугомъ, золотомъ и серебромъ, всю изукрашенную разноцвѣтнымъ мраморомъ, мозаикою и шелковыми тканями.» Снаружи, золоченые бронзовые листы покрывали купола; въ атріи возвышались два большихъ мраморныхъ фонтана, украшенныхъ бронзовыми орнаментами. Внутренность храма почти повсюду блистала серебромъ и золотомъ. Эти металлы были употреблены то въ отдѣлкѣ по мозаикѣ, то въ видѣ пластинокъ, то въ соединеніи съ другими матеріалами. Тѣ части храма, въ которыхъ отсутствовали золото и серебро, были украшены любопытною отдѣлкою изъ разноцвѣтныхъ мраморовъ. Боковыя стѣны, справа и слѣва, были сплошь облицованы этимъ мраморомъ. Балюстрада алтарной преграды, колонны надъ нею, соединявшій ихъ архитравъ, престолъ, — все сдѣлано было изъ золоченаго серебра, отдѣланнаго жемчугомъ и драгоценными камнями чистѣйшей воды. Полъ казался устланымъ шелковыми тканями и коврами, — такъ красиво подобраны были цвѣта мраморныхъ плитъ, которыми онъ

Рис. 43. — Мозаика въ константинопольской святой софѣи.



былъ высланъ, и полосы окаймлявшей ихъ мозаики, — такъ изящна, однимъ словомъ, была его работа. На немъ были изображены животныя и множество разнообразнѣйшихъ предметовъ. Сводъ церкви сіялъ золотомъ и фигурами, какъ сводъ небесный сіяетъ звѣздами. Въ главномъ куполѣ, блестящая мозаика изображала Христа. Казалось, Господь окидываетъ взглядомъ весь міръ и размышляетъ объ его порядкѣ и управленіи. Въ круглыхъ компартиментахъ, сонмы ангеловъ окружаютъ своего Господа. Абсида украшена большою фигурою Богородицы, простирающей надъ нами свои пречистыя руки и молящей о спасеніи императора и о дарованіи ему побѣды надъ

супостатами. Сонмъ апостоловъ, мучениковъ, пророковъ и патріарховъ наполняетъ и украшаетъ храмъ» ¹⁾).

Отъ этого храма, равно какъ и отъ церкви во имя Спасителя, находившейся въ самомъ дворцѣ и отдѣланной съ такимъ же великолѣпіемъ, ничего не дошло до нашего времени. Однако, о декоративномъ искусствѣ той поры мы имѣемъ возможность судить не по однимъ только описаніямъ.

Мозаика, бывшая въ такомъ ходу въ предшествовавшее время, не утратила и теперь своего значенія. Мы видѣли, какъ много пользовались ею для украшенія дворца и Новой Церкви. Очень вѣроятно, что тѣ мозаики, которыя удалось скопировать г. Зальценбергу въ Святой Софіи, относятся ко времени Василія Македонянина. Западная абсида грозила разрушеніемъ, а потому онъ приказалъ ее реставрировать; по его повелѣнію, въ ней исполнили образъ Богородицы съ Младенцемъ Христомъ на рукахъ и съ предстоящими ап. Петромъ и Павломъ; въ то же время исправили, гдѣ было надо, и остальные части церкви. Въ зданіяхъ за предѣлами столицы, встрѣчаются памятники, замѣчательные по орнаментации. Въ монастырѣ св. Луки, въ Ливадіи, куполъ главной церкви покрытъ мозаикою: въ центрѣ помѣщена фигура Христа; кругомъ, концентрическимъ поясомъ, группируются фигуры Богородицы, Іоанна Крестителя и четырехъ архангеловъ; ниже, идутъ шестнадцать пророковъ; наконецъ, въ пандативахъ, изображены четыре евангельскія сцены: Благовѣщеніе, Рожде-

¹⁾ См. Лабарта, *Palais impérial à Constantinople*. Здѣсь, въ своемъ переводѣ, онъ соединилъ описаніе Константина Порфиророднаго съ описаніемъ Фотія.

ство Христово, Обрѣзаніе и Крещеніе ¹⁾). Этотъ храмъ былъ перестроенъ, какъ полагаютъ, въ 920 — 974 г. Если бы было доказано, что означенныя мозаики принадлежатъ дѣйствительно этой эпохѣ, то ихъ важность была бы весьма велика, и очень жаль, что до сей поры съ нихъ еще сдѣлано копій.

Въ одной изъ церквей Никеи есть мозаики, происхожденіе которыхъ древнѣе XIII-го вѣка. Полукружіе еще сохраняетъ свои первоначальныя украшенія. Въ его полукуполѣ находится изображеніе Пресв. Дѣвы со Спасителемъ на рукахъ; съ той и другой сторонъ, ее окружаютъ ангелы, облеченные въ роскошныя одежды, украшенныя жемчугомъ и драгоценными камнями; въ рукахъ они держатъ хоругви. Первый притворъ, или нартексъ сохраняетъ также нѣсколько мозаичныхъ картинъ. Надъ главною дверью видна фигура Богородицы въ голубой одеждѣ, съ распростертыми руками. Фонъ этой мозаики золотой, и на немъ начертаны слова: «Помоги, Господи, рабу твоему Никифору, патрицію, начальнику гардеробной и великому етеріарху» ²⁾. Нѣкоторые путешественники указываютъ на мозаики еще въ другихъ мѣстахъ; но я нахожу излишнимъ распространяться о такихъ произведеніяхъ, которыя мало-извѣстны и никогда не были изданы въ снимкахъ.

Эта система декорированія примѣнялась также въ гражданскихъ сооруженіяхъ. На стѣнахъ Влахернскаго дворца, Мануилъ Комненъ (1143 — 1180) приказалъ изобразить эпизоды изъ своихъ войнъ съ варварами ³⁾.

¹⁾ См. Дидрона, *Manuel d'iconographie*, стр. 425, 454 и примѣч.

²⁾ Тексье, *Asie Mineure*, т. II, стр. 108.

³⁾ См. Никиты Хоніаты, Мануилъ Комненъ, кн. VII, гл. III.

Подобно дворцамъ и церквамъ, жилища богатыхъ частныхъ людей украшались мозаиками. Герой недавно изданной народной эпопеи, Дигинисъ Акрита, относящейся къ X вѣку, заставляетъ исполнить ихъ на стѣнахъ своего замка; въ нихъ воспроизведены сюжеты, заимствованные изъ священныхъ книгъ, но также и языческія тѣмы, каковы «баснословныя войны Ахилла, жестокія страданія несчастныхъ супруговъ Альделаги и Олопы, ихъ удивительныя приключенія, смѣлость, выказанная противъ Киннама, Беллерофонъ, убивающій Химеру, которая изрыгаетъ огонь, пораженіе Дарія, великія побѣды страшнаго и храбраго Александра, царица Кандака и, наконецъ, то, что извѣстно о подвигахъ царя Александра» ¹⁾).

Что касается до стѣнной живописи, то памятники ея почти совершенно исчезли. Она составляла способъ декорированія болѣе быстрый и экономичный, но зато менѣе прочный. Многія церкви уже были украшены фресками, содержаніе которыхъ часто бывало одинаковое съ содержаніемъ византійскихъ иконъ; такъ, св. Іоаннъ Дамаскинъ указываетъ на фрески, изображавшія не только эпизоды евангелія и житія святыхъ, но и Страшный Судъ. Довольствуясь приведеніемъ лишь нѣсколькихъ примѣровъ, упомянемъ, что св. Никонъ, въ 966 году, распорядился украсить одну церковь близъ Спарты живописными изображеніями, которыя не уступали, будто-бы, твореніямъ Зевксиса и Полигнота. Въ притворѣ новой церкви, сооруженной Василиемъ, написаны были страданія му-

¹⁾ Сатасъ, въ Ежегодникѣ общества поощренія греческихъ изслѣдованій, 1879, стр. 140.

чениковъ ¹⁾. Но существуютъ ли еще въ какой-либо церкви фрески разсматриваемаго времени? Я ихъ нигдѣ не нашелъ. Между фресками, которыя могли бы претендовать на такую древность, заслуживаютъ вниманія находящіяся въ церквахъ Ургаба, въ Каппадокіи. Онѣ описаны у Тексье, въ его «Византійской Архитектурѣ», но кратко и неясно, а воспроизведеніе ихъ въ этомъ сочиненіи, очевидно, неточно. Быть можетъ, нѣкоторыя изъ этихъ фресокъ исполнены ранѣе VIII столѣтія, тогда какъ другія относятся къ разсматриваемому нами періоду времени. Во всякомъ случаѣ, правильно судить о нихъ нельзя до тѣхъ поръ, пока онѣ не сдѣлаются предметомъ болѣе строгаго изученія.

Не имѣемъ ли мы, по крайней мѣрѣ, писанныхъ на деревѣ картинъ, которыя восходили бы къ этой эпохи? При посѣщеніи нѣкоторыхъ изъ западныхъ музеевъ, встрѣчаешь въ нихъ иконы несомнѣнно греческаго письма, своимъ архаичнымъ видомъ и темными красками свидѣтельствующія о томъ, что существованіе ихъ надо считать столѣтіями. Многіе археологи не затруднялись опредѣлять время ихъ происхожденія, относить ихъ къ той или другой порѣ между XI и XII вѣками. Подобныя старанія кажутся мнѣ неблагодарными. Когда дѣло идетъ о произведеніяхъ византійской живописи, надо брать другія даты, чѣмъ тѣ, которыя основаны на извѣстныхъ признакахъ, независимыхъ отъ стиля и иконографіи. Мнѣ случалось видѣть не одну икону, по наружности весьма древнюю, но, въ дѣйствительности, недавняго происхожденія.

Среди произведеній этого рода, находящіяся въ

¹⁾ Житіе Василія Македонянина, гл. LXXXV.

Сициліи заслуживаютъ особаго вниманія. Эта страна, до самаго XII вѣка, оставалась полугреческою. Ея обитатели покупали византійскіе образа и рукописи; въ 1124 г., нѣкій священникъ завѣщалъ одному сицилійскому монастырю Спасителя триста рукописей и большое количество иконъ византійскаго происхожденія. Поэтому весьма вѣроятно, что нѣкоторые изъ образовъ, хранящихся теперь въ сиракузскомъ музеѣ и въ бенедиктинскомъ монастырѣ въ Катаніи, относятся къ указанной эпохѣ ¹⁾. На Аѳонской горѣ я нашелъ такія иконы, которыя, по небезосновательному преданію, приписываются XII вѣку. Но эти памятники, къ сожалѣнію, еще не были предметомъ достаточно полнаго, систематическаго изученія, хотя изъ нихъ можно было бы получить весьма полезныя свѣдѣнія. Было бы интересно попробовать классифицировать ихъ на основаніи находящихся на нихъ надписей, а затѣмъ издать въ свѣтъ наиболѣе замѣчательные изъ ихъ числа ²⁾.

Нѣкоторыя византійскія иконы знамениты особымъ уваженіемъ, питаемымъ къ нимъ благочестивыми людьми. Во многихъ восточныхъ и западныхъ церквяхъ хранятся иконы Богоматери, о происхожденіи которыхъ преданіе рассказываетъ чудеса; иныя изъ нихъ приписываются кисти св. Луки, который сдѣлался въ

¹⁾ Въ сочиненіи ди-Марцо: *Delle belle arti in Sicilia*, Palermo, 1861, т. II, стр. 19 и слѣд., описаны многіе изъ этихъ образовъ.

²⁾ Впрочемъ, французскій ученый Ж. Дюранъ изслѣдовалъ нѣкоторое число византійскихъ иконъ и написалъ по этому предмету рядъ любопытныхъ статей. См. въ особенности *Bulletin monumental*, 1879, стр. 537 и слѣд.

Средніе Вѣка покровителемъ живописцевъ. Внимательное изслѣдованіе этихъ иконъ представляетъ большія трудности, такъ какъ ихъ не позволяютъ разсматривать любопытнымъ и, къ тому же, онѣ нерѣдко скрыты подъ серебряными и золотыми окладами, позволяющими видѣть только часть живописи. Судя по имѣющимся болѣе или менѣе точнымъ снимкамъ съ этихъ иконъ, многія изъ нихъ не могутъ быть съ точностью отнесены ко времени, болѣе раннему, чѣмъ XIII вѣкъ. Но еще гораздо прежде византійцы уже чтили чудотворные образа Богородицы. Одинъ изъ подобныхъ образовъ, наиболѣе замѣчательныхъ въ художественномъ отношеніи ¹⁾, находится теперь въ базиликѣ Санта-Марія-Маджоре, въ Римѣ: здѣсь, красота типа Пресвят. Дѣвы и изящество расположенія драпировокъ достойны удивленія. Въ церквахъ аѳонскихъ монастырей хранятся иконы Богоматери, считающіяся очень древними, хотя и не приписываемыя св. Лукѣ; но между ними нѣтъ ни одной, за глубокую древность которой я могъ бы поручиться ²⁾. Въ соборѣ св. Марка, въ Венеціи, находится икона Богоматери, доставшаяся венеціанцамъ, если вѣрить старинному преданію, какъ трофей въ побѣдѣ, одержанной ими надъ греками въ 1203 г. Эта Мадонна, получившая названіе *Никопеи* (т. е. Побѣдительницы), изображаетъ Пресвятую Дѣву по поясъ, держащую на рукахъ своего Сына; исполнена она прекрасно, и типъ, данный художникомъ лику

¹⁾ Нѣкоторые изъ нихъ воспроизведены у Гарруччи, въ вышеупомянутомъ сочиненіи, на табл. CVII.

²⁾ Снимки съ нихъ (впрочемъ, очень плохіе) можно найти въ сборникѣ, изданномъ въ 1861 г., въ Константинополѣ, подъ заглавіемъ: *Αυτῶτερη ἐπισκοπὴ ἐπὶ τοῦ "Αθω*.

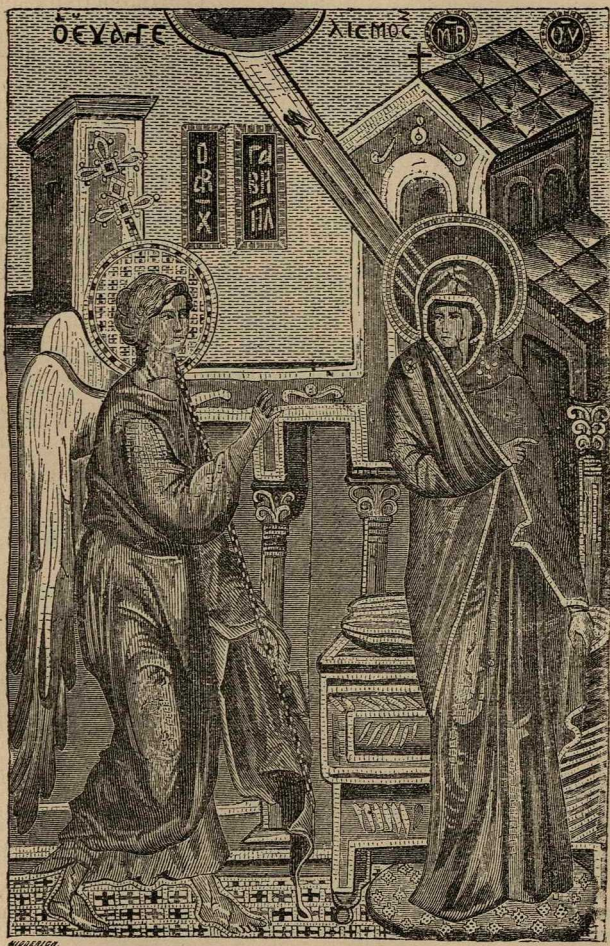


РИС. 44. — БЛАГОВѢЩЕНІЕ.
(Мозаичный образъ, въ одномъ частномъ собраніи.)

Богородицы, — тотъ же самый, который постоянно встрѣчается въ рассматриваемую эпоху. Икона окружена очень роскошною рамою, сплошь украшенною эмалью.

Какъ полагаютъ, около X или XI вѣка, вошло въ обычай изготовлять небольшія иконы изъ мозаики. Для этой цѣли употреблялись кусочки камня, или стекляннаго вещества, скрѣплявшіеся между собою при помощи бѣлаго воска. Примѣнять мозаику къ такимъ мелкимъ подѣлкамъ значило отступать отъ ея принциповъ и нарушать ея настоящій характеръ. Тѣмъ не менѣе, подобныя иконы были въ большомъ почетѣ. Нѣкоторые изъ нихъ еще удѣлѣли въ ризницахъ восточныхъ церквей; такъ, Ватопедскій монастырь владѣетъ небольшимъ мозаичнымъ образомъ, изображающимъ Преображеніе Господне. Другіе перешли на Западъ. Два хранятся въ ризницѣ Флорентійскаго собора и изображаютъ сюжеты, взятые изъ евангелія и апокрифическихъ книгъ: Благовѣщеніе, Рождество Христово, Внесеніе Младенца-Христа въ храмъ, Крещеніе, Преображеніе, Воскрешеніе Лазаря, Входъ въ Іерусалимъ, Распятіе, Сошествіе Христа въ адъ, Вознесеніе, Сошествіе св. Духа и Успеніе Богородицы. Такимъ образомъ, мы видимъ здѣсь цѣлый рядъ композицій, изученіе которыхъ интересно для исторіи развитія византійской иконографіи. Въ Луврскомъ музеѣ, въ Парижѣ, небольшая мозаика этого рода представляетъ Преображеніе; двѣ другія входятъ въ составъ коллекціи Базилевскаго и изображаютъ св. Самуила и св. Θεодора ¹⁾. Всѣ эти образа (было бы бесполезно приводить здѣсь ихъ спи-

¹⁾ Теперь—въ Императорскомъ Эрмитажѣ, въ Петербургѣ. См. *Collection Basilewsky*, стр. 25. Св. Θεодоръ изображенъ также на иконѣ этого рода, хранящейся въ Ватиканскомъ христіанскомъ музеѣ.

сокъ ¹⁾, отличаются качествами, о которыхъ могутъ дать намъ болѣе основательное понятіе рукописи, украшенныя миниатюрами.

На самомъ дѣлѣ, свѣдѣнія, которыя можно найти у византійскихъ писателей, и нѣсколько приведенныхъ мною трудовъ не позволяли бы имѣть идею о томъ, какова была тогда живопись, если бы не сохранилось отъ этой эпохи цѣлаго ряда рукописей съ миниатюрами, знакомящихъ насъ съ одною изъ любопытнѣйшихъ отраслей византійскаго искусства. Обыкновенно воображаютъ, что пораженіе иконоборцевъ имѣло послѣдствіемъ болѣе тѣсное подчиненіе искусства Церкви, и что живописцы принуждены были, подъ страхомъ подпасть обвиненію въ ереси, повторять композиціи и типы, освященные монастырскимъ православіемъ. Но въ IX и X вѣкахъ мы видимъ, напротивъ того, возрожденіе вкуса, соединенное съ удивленіемъ предъ произведеніями античнаго искусства. И здѣсь монастырская партія восторжествовала только отчасти: она возстановила иконопочитаніе, но не могла ни пріобрѣсти сразу все свое прежнее вліяніе, ни препятствовать умственному пробужденію, порожденному борьбою VIII и IX вѣковъ. Повидимому, она сама была увлечена этимъ движеніемъ: нерѣдко сами монастырскіе живописцы, уклоняясь отъ традиціонныхъ правилъ, искали новыхъ, болѣе свободныхъ формъ. Послѣ Юстиніана, искусство развилось съ характеромъ величественнаго однообразія и — если употребить слово,

¹⁾ Ж. Дюранъ, въ *Le Trésor de Saint-Marc*, стр. 48, указываетъ на многія мозаики разсматриваемаго рода, находящіяся въ Венеціи и въ частныхъ собраніяхъ. О другихъ упоминаетъ Одобеско, въ *Ann. archéol.*, т. XXVII, стр. 262.

болѣе понятное, чѣмъ опредѣлительное — сдѣлалось іератичнымъ. Въ IX-мъ же вѣкѣ и въ первой половинѣ X-го вѣка, оно представляется, коль скоро принять въ соображеніе миниатюры, болѣе живымъ и близкимъ къ натурѣ.

Собственно говоря, существовали двѣ школы. Отцы Никейскаго собора не имѣли въ виду предоставить живописцамъ свободу концепціи. «Иконы должны писаться — говорили они — не такъ, какъ придетъ въ голову художникамъ, а согласно правиламъ и преданіямъ католической церкви, ибо, по ученію божественнаго Василія, должно уважать то, что отличается древностью.» Во многихъ монастыряхъ этому предписанію подчинились, но въ Константинополѣ, при императорскомъ дворѣ, оно сначала не имѣло большой силы: здѣсь образовалась школа, которая, оставаясь приверженною къ религіозному искусству, тѣмъ не менѣе считала себя въ правѣ быть оригинальною. Быть можетъ, она выказывала меньше свободы, когда ей приходилось украшать стѣны церквей, такъ какъ тогда преданіе въ бѣльшей мѣрѣ связывало художника, и руководиться своимъ вкусомъ онъ могъ только въ подробностяхъ стиля; но при орнаментированіи рукописей можно было во многихъ случаяхъ проявлять бѣльшую независимость, безъ страха отступить отъ православія. Тогда какъ литераторы и философы со страстью изучали античную словесность, и самая народная поэзія посвящала свои пѣсни подвигамъ языческой Греціи ¹⁾, художники обращались къ произведеніямъ

¹⁾ См. *Annuaire de l'Association pour l'encouragement des études grecques*, 1879, стр. 140. Замѣчательно, что еще въ XIII вѣкѣ эта народная поэзія воскрешала Ахилла и Патрокла, противопоставляя ихъ франкамъ.

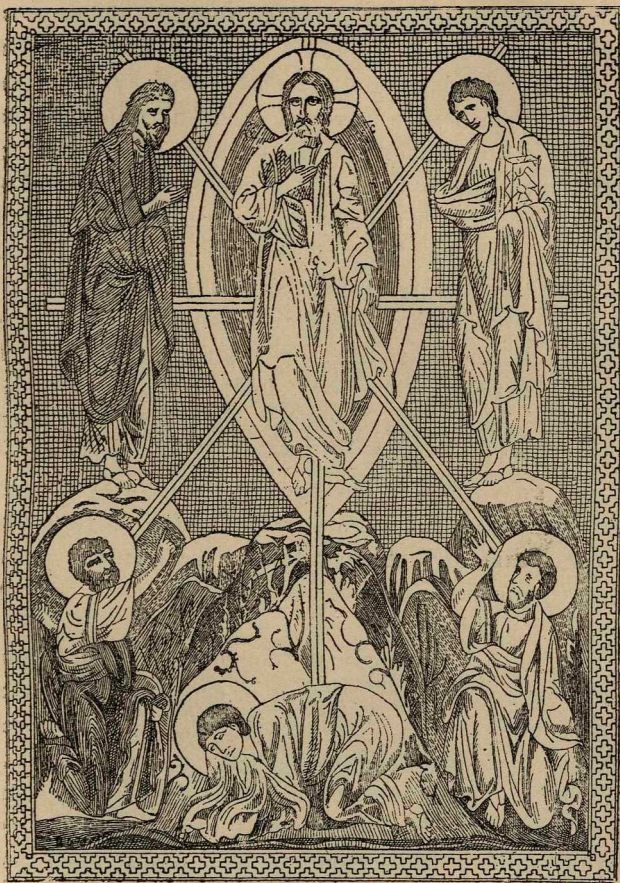


РИС. 45. — ПРЕОБРАЖЕНИЕ.

(Мозаичный образъ, въ луврскомъ музеѣ.)

античнаго искусства, бросавшимся имъ въ глаза еще на каждомъ шагѣ. Эти произведенія никогда не были забыты, но теперь стали казаться прекраснѣйшими, потому что ихъ начали понимать лучше и видѣть въ нихъ выраженіе той жизни, той естественности, чувство которой пробудилось до нѣкоторой степени. Просматривая миниатюры этого времени, мы видимъ, что живописцы развивались рисованіемъ съ антиковъ и проникались ими до того, что воспроизводили ихъ позы и драпировки, не подражая имъ рабски, но относясь къ нимъ съ сознательнымъ удивленіемъ. Черезъ это они удовлетворяли вкусу своего времени. Симеонъ Метафрастъ, писатель X вѣка, изложилъ изящнымъ слогомъ житія святыхъ; нерѣдко, когда ему приходится говорить о той или другой дѣвственницѣ, онъ подробно описываетъ красоту ея лица и благородство ея фигуры и походки въ такихъ выраженіяхъ, въ которыхъ какъ-бы звучитъ отголосокъ классической литературы. Еще съ бѣльшимъ изяществомъ прославляли красоту народныхъ пѣсней, достигая иногда до всей прелести греческой поэзіи ¹⁾.

Этого мало: даже самыя божества Олимпа снова воцаряются въ искусствѣ, хотя и скрываясь подъ видомъ аллегорическихъ олицетвореній. Здѣсь является предъ нами Мелодія, тамъ — Ночь, или Мудрость, и достаточно одного взгляда на ихъ изящныя формы, чтобы признать въ нихъ личности античной мифологіи. Будучи нерѣдко заимствованы изъ какого-либо языческаго барельефа, или картины, онѣ оживаютъ среди святыхъ и пророковъ, къ которымъ художникъ присоеди-

¹⁾ См. сборники Пассова, Леграна и Вагнера.

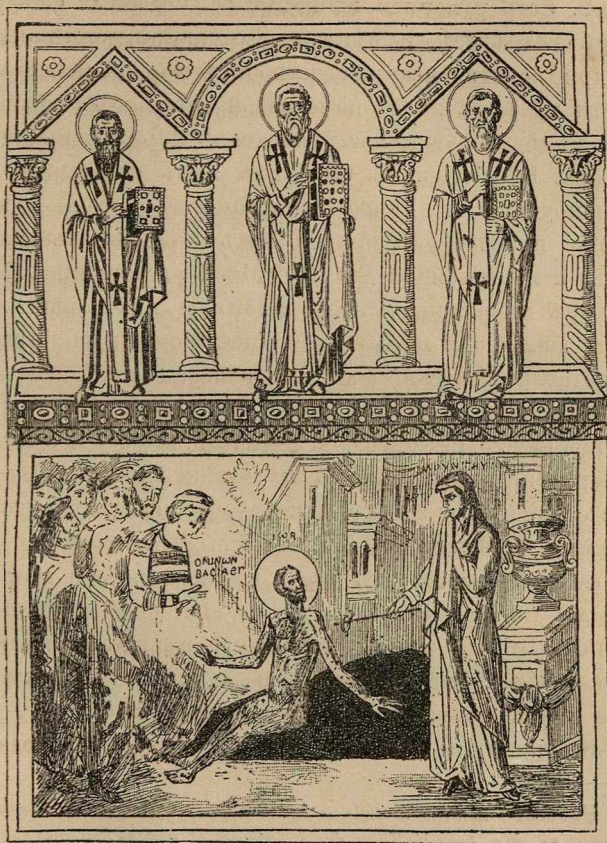


РИС. 46. — ФИГУРЫ СЯТЫХЪ. — ЮВЪ И ЕГО ЖЕНА.

(Миніат. изъ рукописи св. Григорія Назіанзск., IX в., въ Парижск. Нац. Библіотекѣ.)

няетъ ихъ безъ страха; онѣ вдохновляютъ поющаго псалмы Давида, сопровождаютъ Исаію, молящагося на разсвѣтъ. Есть рукописи, въ которыхъ подобныя фигуры встрѣчаются чуть-ли не на каждой страницѣ, примѣшивая къ христіанству всю прелесть своей вѣчной красоты.

Эти качества нигдѣ не выказываются столь хорошо, какъ въ двухъ греческихъ рукописяхъ Парижской Національной Библіотеки ¹⁾. Одна изъ нихъ содержитъ въ себѣ поученія св. Григорія Назіанзкаго; это — произведеніе школы, работавшей подъ покровительствомъ двора и исполненное для Василія Македонянина. Миниатюръ въ рукописи очень много, и нѣкоторыя изъ нихъ занимаютъ цѣлыя страницы. Первая миниатюра представляетъ весьма извѣстное изображеніе Спасителя, сидящаго на престолѣ; вторая и третья имѣютъ преимущественно историческій интересъ: здѣсь мы видимъ императрицу Евдоксію съ ея сыновьями, Львомъ и Александромъ, и самого императора, между пророкомъ Іліей и архангеломъ Гавріиломъ. Припомнимъ, что на стѣнахъ одной изъ залъ императорскаго дворца, Василій приказалъ изобразить себя и свое семейство; композиціи упомянутыхъ миниатюръ, вѣроятно, могутъ дать понятіе объ этихъ исчезнувшихъ мозаикахъ, хотя и уклоняются отъ нихъ во многомъ ²⁾.

Слѣдующія за тѣмъ миниатюры воспроизводятъ

¹⁾ Наиболѣе полное и точное ихъ описаніе можно найти у Бордье, въ его *Descriptions des peintures et autres ornements contenus dans les manuscrits grecs de la Bibliothèque Nationale*, 1 livr., Paris, 1883.

²⁾ Эти первыя миниатюры очень пострадали и отчасти исчезли. Большинство остальныхъ рисунковъ также въ очень дурномъ состояніи.

различные эпизоды священнаго писанія, или событія церковной исторіи, напр. сцену осужденія императоромъ Валентомъ св. Василія на изгнаніе, погребеніе св. Ке-



рис. 47. — давидъ и мелодія.

(Миніатюра изъ Псалтири IX или X в., въ Парижск. Нац. Библіотекѣ.)

сарія и т. п. Изъ этихъ миніатюръ укажу только на двѣ, принадлежащія къ числу лучшихъ. На первой представлена жена Іова, подающая ему пищу на концѣ

палки: поза этой фигуры и ея драпировки, даже архитектурныя околичности картины, — все дышетъ античностью. На второй миниатюрѣ, евреи перешли чрезъ Чермное море, и контрастъ положеній: торжество израильтянъ, гибель ихъ преслѣдователей, переданы правдиво; молодая дѣвушка, въ длинной прозрачной одеждѣ, обрисовывающей формы ея тѣла, пляшетъ, играя на кимвалахъ.

Греческая псалтирь той же поры украшена рисунками, между которыми нѣкоторыя, пожалуй, превосходятъ миниатюры рукописи св. Григорія. Всѣ сюжеты относятся къ исторіи ветхозавѣтныхъ пророковъ. Одна изъ самыхъ восхитительныхъ композицій изображаетъ Давида, пасущаго стадо и играющаго на арфѣ. Подлѣ него, положивъ къ нему на плечо свою руку, сидитъ юная богиня, Мелодія, вдохновительница его пѣсней; античный костюмъ оставляетъ обнаженными ея правую руку, шею и грудь, моделированныя сильно и изящно; голова ея наклонена къ плечу, и пѣющая улыбка оживляетъ ея правильное и красивое лицо. На второмъ планѣ, молодая женщина, внимающая пѣнію Давида, прячется за фонтаномъ. Спереди, въ правомъ углу картины, лежитъ на землѣ молодой полубогъ, съ вѣнкомъ изъ зелени на головѣ, олицетворяющій собою виолеемскую гору. Дѣйствіе происходитъ среди пейзажа, полного тѣни и прохлады. Огромное разстояніе отдѣляетъ эту миниатюру отъ мозаикъ святаго Виталія; она еще дальше отъ композицій, которыя потомъ будутъ повторяться въ византійскомъ искусствѣ: художникъ, видимо, хотѣлъ здѣсь избѣгнуть всего того, что имѣло бы хоть тѣнь величія, парадности, торжественной симметріи, а, на-

противъ того, стремился выразить жизнь и грацію въ самыхъ естественныхъ и простыхъ формахъ. Если не знать содержания рукописи, можно подуматъ, что



рис. 48. — ИСАИЯ, МОЛЯЩІЙСЯ МЕЖДУ НОЧЬЮ И РАЗСВѢТОМЪ.
(Миніатюра изъ Псалтири IX или X в., въ Парижской Нац. Библіотекѣ.)

картинка служить иллюстраціею какой-нибудь идилліи Θεокрита, а не священной книги.

На другой миніатюрѣ, мы видимъ молящагося Исаію. Его фигура отмѣчена религіознымъ чувствомъ, но

сзади него стоит Ночь, въ видѣ молодой, стройной, красивой женщины. Странная вещь: ея языческое лицо окружено христіанскимъ нимбомъ, касающимся ея голыхъ плечъ, и въ то же время она держитъ надъ



рис. 49. — ПЕРЕХОДЪ ИЗРАИЛЬТЯНЪ ЧЕРЕЗЪ ЧЕРНОЕ МОРЕ.
(Миниатюра изъ Псалтири IX или X в., въ Парижской Нац. Библиотекѣ.)

собою прозрачный, усѣянный звѣздами вуаль, развѣ-
ваемый легкимъ вѣтеркомъ въ видѣ дуги. Съ другой
стороны, малютка, похожій на безкрылаго Эрота, съ
горящимъ факеломъ въ рукѣ, олицетворяетъ собою

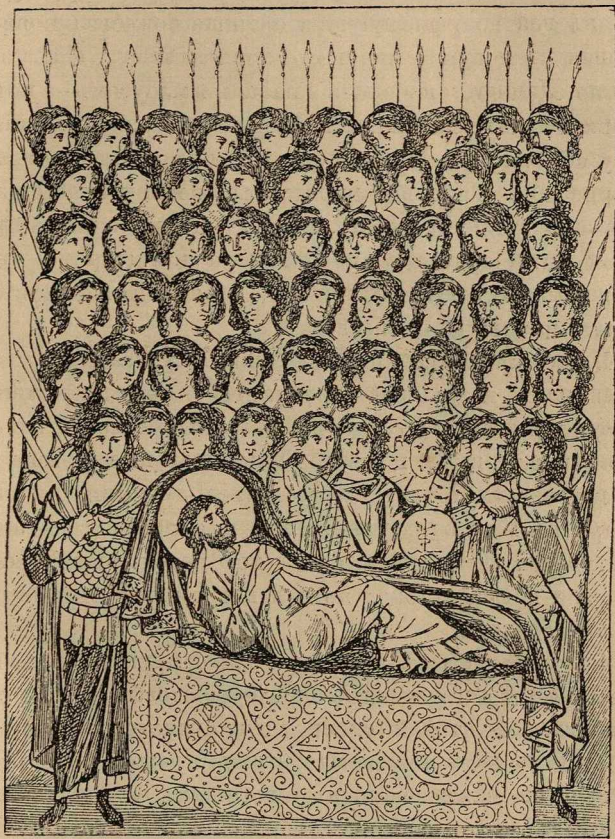


РИС. 50. — АНГЕЛЫ И СЕРАФИМЫ ПРИ ГРОВѢ ГОСПОДНЕМЪ.
(Миниатюра изъ рукописи XI в., въ Парижской Націон. Библіотекѣ.)

Разсвѣтъ. И въ остальныхъ миниатюрахъ рукописи видна большая любовь художника къ олицетвореніямъ,— какъ-будто онъ считалъ неудачною каждую композицію, если въ ней не участвуютъ античныя божества, обращенныя въ новую вѣру; въ одномъ мѣстѣ, Сила помогаетъ Давиду поборотъ Голіаѳа, въ другомъ — подлѣ Давида являются Мудрость и Пророчество, преподающія ему совѣты. Въ картинѣ перехода израильтянъ чрезъ Чермное море, послѣднее представлено въ видѣ женщины, держащей въ рукѣ весло, Бездна — въ видѣ нагой мужской фигуры, овладѣвающей Фараономъ; кромѣ того, мы находимъ здѣсь Пустыню, сидящую на землѣ, и Ночь, парящую въ небесахъ.

Подобныя композиціи, служившія украшеніемъ роскошныхъ и дорогихъ рукописей, очень нравились современникамъ. Отсюда возникла потребность въ подражаніяхъ имъ, и менѣе значительные художники воспроизводили мастерскія сочиненія лучшихъ миниатюристовъ того времени. Такимъ образомъ, въ одной ватиканской псалтири, снова встрѣчается Исаія между Ночью и Разсвѣтомъ; но эта копія гораздо ниже своего оригинала.

Въ упомянутыхъ рукописяхъ и въ другихъ произведеніяхъ той же школы, вліяніе прошедшаго бросается въ глаза до такой степени, что является вопросъ: не слѣдуетъ ли приписывать этому прошедшему всѣ достоинства, замѣчаемыя въ тогдашнихъ миниатюрахъ? Находятъ, что благородство, красота и грація многихъ фигуръ въ этихъ рисункахъ обусловливаются тѣмъ, что фигуры эти скопированы съ античныхъ памятниковъ, византійскимъ же художникамъ принадлежатъ только недостатки и неправильности. Но ученые,

держашіеся такого мнѣнія, забываютъ, что нельзя скопировать оригиналъ хорошо, если не любишь и не понимаешь его, и что, поѣтому, самый фактъ античнаго вліянія на византійскихъ живописцевъ разсматриваемаго



рис. 51. — БОГОРОДИЦА СЪ СОНМАМИ СВЯТЫХЪ.

(Миніатюра изъ рукописи XI в., въ Парижск. Нац. Библіотекѣ.)

времени доказываетъ присутствіе въ нихъ чувства красоты и желанія передать ее. Слѣдуетъ также замѣтить, что характеръ благородства и изящества распространяется не на нѣкоторыя только фигуры, напо-

минающія то или другое эллинское божество, но также и на образы чисто-христіанскаго происхожденія и изображенія, каковы Христосъ, Богоматерь, пророки и святые. Поэтому, не правильнѣ ли будетъ признать, что византійскіе художники были вдумчивыми учениками классической древности, а не безсознательными ея копировальщиками?

Надо, однако, идти еще далѣе: если эти художники умѣли цѣнить произведенія древнихъ, то они, подобно этимъ послѣднимъ, выучились наблюдать природу. Дѣйствительно, въ ихъ миниатюрахъ очень часто встрѣчаются портреты, трактованные сильно, съ очевидными чертами замѣчательной правды. Пропорціи тѣла вообще вѣрны; живописецъ владѣетъ анатомическими познаніями и нерѣдко выказываетъ, въ обнаженныхъ частяхъ тѣла, правильную и тонкую лѣпку. Хотя нѣкоторыя композиціи (какъ на это было не разъ указываемо) и напоминаютъ помпейскія фрески, однако есть немало и такихъ, которыя внушены болѣе древними памятниками, но чрезъ то отнюдь не теряютъ своей цѣны. Что касается до исполненія, то и оно не лишено серьезныхъ достоинствъ: рисунокъ — часто увѣреннѣйшій, точный и, вмѣстѣ съ тѣмъ, подвижный; колоритъ — ясный и теплый, чуждый тѣхъ рѣзкихъ и негармоничныхъ тоновъ, какіе нерѣдко встрѣчаются на Западѣ; единственный недостатокъ состоитъ только въ незнакомствѣ художника съ законами перспективы.

Впрочемъ, исчисленныя качества не въ одинаковой степени присущи тѣмъ миниатюрамъ, которыя я привелъ для примѣра: между ними есть прекрасныя, посредственныя и плохія. Работали ихъ разные мастера, художники неравнаго таланта, руку которыхъ легко

распознать; но эта неровность помогает убедиться, что замѣчательнѣйшія миниатюры явились не случайно, не суть произведенія артистовъ, стоявшихъ особнякомъ, безъ предшественниковъ и послѣдователей, но что, напротивъ того, существовала настоящая школа, въ



РИС. 52. — ВВЕДЕНІЕ ПРЕСВ. ДѢВЫ ВО ХРАМЪ.
(Миниатюра изъ рукописи X в., въ Парижск. Нац. Библіот.)

которой, подлѣ знаменитыхъ мастеровъ, группировались менѣе искусные ученики, участвовавшіе въ ихъ работахъ.

Тѣмъ не менѣе, эта школа, оставившая намъ еще и другія произведенія, по моему мнѣнію, вскорѣ утра-

тила отчасти свою свободу, по крайней мѣрѣ въ религіозной области, вслѣдствіе вліянія Церкви, которая не могла равнодушно смотрѣть на разгулъ художнической фантазіи и на обиліе языческихъ отголосковъ въ искусствѣ. Доказательство того я нахожу въ рукописи греческаго Менологія (Четыи-Минеи), изготовленной для Василия II (976—1025) и хранящейся теперь въ Ватиканѣ. Въ ней насчитывается четыреста миниатюръ, исполненныхъ на золотомъ фонѣ ¹⁾. Надъ ними трудились восемь художниковъ, изъ которыхъ каждый выставилъ свое имя на принадлежащихъ ему работахъ. То были: Мина, Панталеонъ, Георгій, два Влахернита, Несторъ, Симеонъ и Михаилъ Малый. Лабартъ считаетъ Панталеона и Нестора наиболее искусными изъ всѣхъ, но я былъ пораженъ тонкостью работы Симеона. Что касается до сюжетовъ, то они чрезвычайно разнообразны, относясь ко всѣмъ праздникамъ за цѣлый годъ: миниатюры Менологія изображаютъ то эпизоды изъ Новаго Завѣта, то сцены мученичества, то святыхъ въ молитвенныхъ позахъ. Эту драгоценную рукопись можно назвать полнымъ требникомъ религіознаго искусства византійцевъ конца X-го вѣка.

Вліяніе классическаго искусства здѣсь еще несовсѣмъ исчезло. Художнику нерѣдко нравится помѣщать кое-гдѣ, на зданіяхъ и саркофагахъ, античные барельефы; въ другихъ мѣстахъ онъ изображаетъ каріатиды, или

¹⁾ Нѣкоторыя изъ нихъ помѣщены у Даженкура, въ его „Исторіи искусства“, т. II. Передъ тѣмъ онѣ были изданы кардиналомъ Альбано, въ его „Греческомъ Менологіи“ (Урбино, 1727). Однако всѣ эти воспроизведенія весьма неудовлетворительны.

статуи нагихъ воиновъ. Но эти фигуры играютъ у него лишь роль орнаментальныхъ мотивовъ; главные

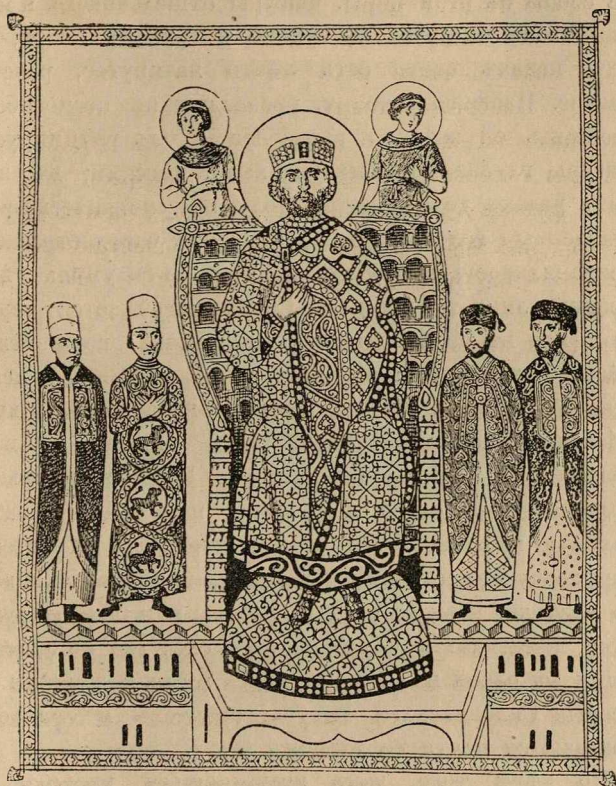


рис. 53. — НИКИФОРЪ ВОТОНІАТЬ МЕЖДУ ПРАВОСУДИЕМЪ И ИСТИНОЮ.
(Миниатюра изъ рукописи XI в., въ Парижск. Нац. Библіотекѣ.)

же фигуры менѣ свободны, чѣмъ въ псалтири Парижской Національной Библіотеки. Чувствуется, что это, развившееся предъ тѣмъ, полуязыческое возрожденіе

уже утратило свою жизненность, и что искусство принимает монастырскій характеръ, который и сохранить за собою съ этой поры. Фигуры отшельниковъ и подвижниковъ пишутся въ сухомъ и грубомъ стилѣ; въ ихъ позахъ часто есть нѣчто натянутое, рассчитанное. Изображая толпу, рисовальщикъ неспособенъ сообщить ей жизнь и разнообразіе; онъ группируетъ фигуры глубокими и правильными массами; въ заднихъ рядахъ толпы видны только симметрически-разставленные головы. Самый рисунокъ часто страдаетъ неправильностью, и у художниковъ нѣтъ умѣнья изображать лица въ профиль. Снова встрѣчается черта, замѣтная въ болѣе раннихъ рукописяхъ: во многихъ мѣстахъ живописцы обращаются къ преданіямъ искусства VI-го вѣка, иногда даже первоначальнаго христіанскаго искусства. Такъ, одна миниатюра, изображающая эпизоды изъ исторіи Іоны, нѣкоторыми подробностями своей композиціи напоминаетъ каткомбную живопись. На первой страницѣ, Христосъ, окруженный апостолами, какъ-бы скопированъ съ какой-то мозаики; нерѣдко святые, разставленные подъ аркадами, представляютъ разительное сходство съ описанными въ одной изъ предыдущихъ главъ мозаиками св. Георгія Салоникскаго. Фигуры орантовъ и орантокъ попадаютъ почти на каждомъ шагу.

По мѣрѣ того, какъ подвигаешься впередъ къ XIII вѣку, недостатки выступаютъ все ярче и ярче. Въ одной изъ рукописей XI вѣка, содержащей въ себѣ поученія на Богородичные праздники, мѣологическія олицетворенія рѣкъ еще довольно часты; впрочемъ, они и потомъ никогда не исчезнутъ изъ византійскаго искусства. Орнаментація—все еще деликатна; такъ, въ

заголовкѣ перваго поученія, на золотомъ фонѣ миніатюры рисуются животныя и птицы среди зелени разнообразныхъ тоновъ. Но очень часто, когда дѣло идетъ

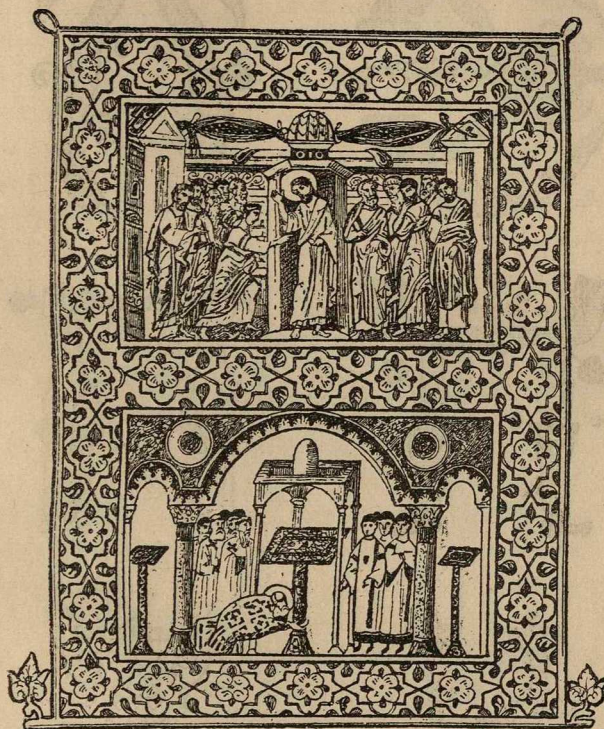


рис. 54. — СИМВОЛИЧЕСКОЕ ИЗОБРАЖЕНІЕ ЦЕРКВИ.
(Миніатюра изъ рукописи XII в., въ Парижск. Націон. Библіотекѣ.)

объ изображеніи человѣческой фигуры, исполненіе становится неловкимъ, или неточнымъ; самыя пропорціи тѣла уже не соблюдаются, и оно, вслѣдствіе погони за изысканной изящностью, удлинняется и утончается.

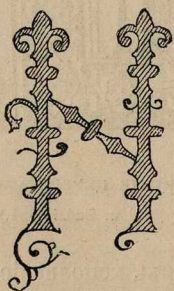
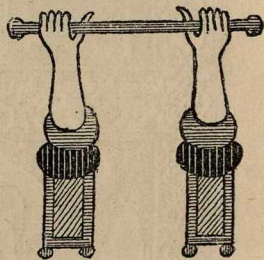
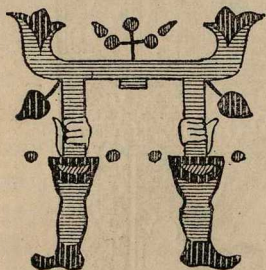
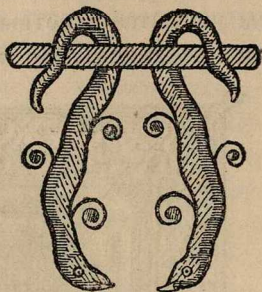
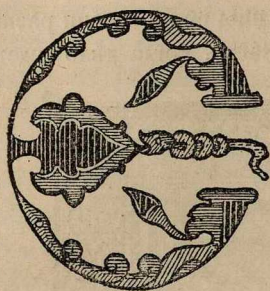


РИС. 55. — ФИГУРНЫЯ БУКВЫ ИЗЪ РАЗЛИЧНЫХЪ
ГРЕЧЕСКИХЪ РУКОПИСЕЙ.

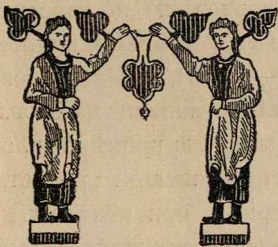
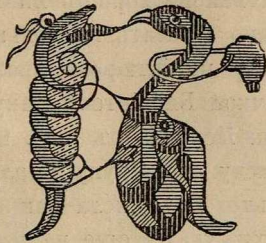
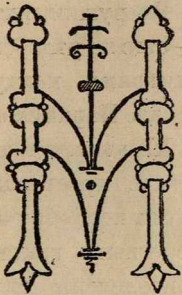


РИС. 56. — ФИГУРНЫЯ БУКВЫ ИЗЪ РАЗЛИЧНЫХЪ
ГРЕЧЕСКИХЪ РУКОПИСЕЙ.

Однако должно остерегаться отъ преувеличеній въ отношеніи только-что сказаннаго. Въ рукописяхъ XI и XII вѣковъ, хорошія миниатюры — еще не рѣдкость. Это можно доказать нѣсколькими примѣрами, между прочимъ, миниатюрою хранящагося въ Парижской Публичной Библіотекѣ манускрипта XI вѣка, гдѣ изображена Церковь въ видѣ молодой дѣвы, простершей ко Христу свою руку и получающей отъ него обручальное кольцо. Изъ числа наиболѣе интересныхъ книгъ этой эпохи, укажу еще на избранныя извлеченія изъ проповѣдей Іоанна Златоуста, списанныя для Никифора Вотоніата (1078—1081), въ той же библіотекѣ, на Догматическую Паноплію, составленную по повелѣнію Алексѣя Комнена (1081—1118) и на евангеліе, написанное для Іоанна Комнена (1118—1143), въ Ватиканской Библіотекѣ. Такія императорскія рукописи изготовлялись всегда съ особою тщательностью; кромѣ того, онѣ важны тѣмъ, что время ихъ написанія извѣстно.

Въ теченіе всего этого періода, орнаментация, въ собственномъ смыслѣ слова, отличается удивительною роскошью. Въ бордюрахъ и рамкахъ страницъ являются крайне разнообразныя изобрѣтенія самой живой фантазіи: листья и цвѣты перебиваются въ затѣйливыя арабески; масса животныхъ и яркоцвѣтныхъ птицъ оживляетъ ихъ своими играми (см. рис. 1,42). Заглавныя буквы становятся сложными композиціями: здѣсь, заяцъ и страусъ, приставленные къ покрытому цвѣтами стволу, составляютъ букву К; тамъ, буква Е образуется изъ архіерея, благословляющаго женщину, или изъ удильщика. «У византійцевъ, даже въ наиболѣе бѣдно орнаментированныхъ рукописяхъ, наши взоры никогда не бываютъ непріятно поражены, какъ въ

латинскихъ рукописяхъ, порожденіями кропотливаго труда и неподходящими къ дѣлу, отталкивающими композиціями. Ихъ заглавныя буквы не превосходятъ

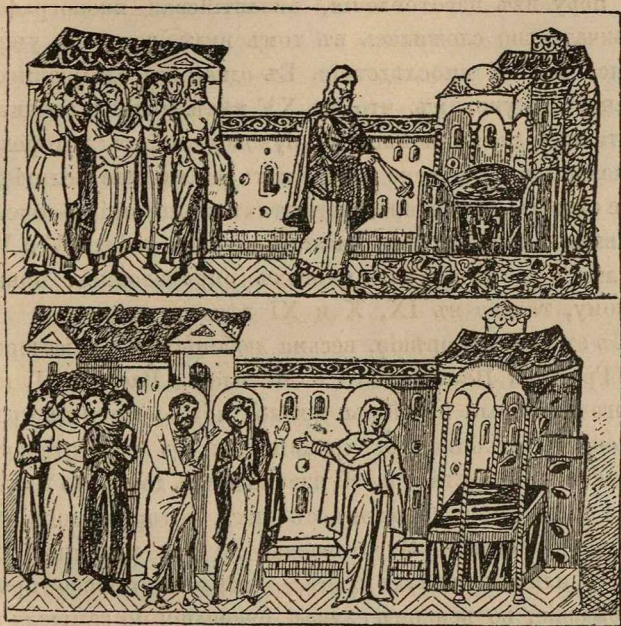


рис. 57. — ЗАХАРІЯ КАДИТЬ ПУРПОРНОЙ ЗАВѢСЬ.

БОГОМАТЕРЬ, СВ. АННА И СВ. ЗАХАРІЙ.

(Миніатюра изъ рукописи XI в., въ Парижск. Нац. Библіотекѣ.)

средней величины, скорѣе даже невелики; никогда не растягиваются онѣ неуклюже на три четверти страницы и не занимаютъ ея цѣликомъ. Греческіе миніатюристы не допускали чрезмѣрно обремененнаго искусства

и повсюду стремились къ умѣренности, составляющей печать хорошаго вкуса ¹⁾).

Эти рукописи проливаютъ свѣтъ еще на одну сторону византійскаго искусства: онѣ показываютъ, что, въ пору ихъ изготовленія, византійская иконографія окончательно сложилась въ томъ видѣ, который удержался въ ней впослѣдствіи. Въ одной изъ слѣдующихъ главъ, мы увидимъ, что, въ XV вѣкѣ, нѣкій художникъ составилъ для живописцевъ руководство, въ которомъ показано, какъ должно изображать различные религіозные сюжеты. Нѣкоторые изъ этихъ композицій — очень древнія и встрѣчаются даже въ произведеніяхъ V и VI столѣтій; но типы для многихъ опредѣлились, повидимому, только въ IX, X и XI вѣкахъ.

Съ этой точки зрѣнія, весьма любопытны миниатюры св. Григорія Назіанзскаго и Менологія Василия II; но многочисленные примѣры можно также найти въ прекрасныхъ рукописяхъ, хранящихся въ библіотекахъ аѳонскихъ монастырей. Я изучалъ ихъ довольно долго, хотя и не имѣю снимковъ съ нихъ, которые могъ бы здѣсь представить. Изготовлены ли эти рукописи на Аѳонѣ, или попали туда извнѣ, — ихъ монастырское происхожденіе, во всякомъ случаѣ, очевидно: по замыслу и по стилю, онѣ совершенно разнствуютъ отъ тѣхъ, какія художники исполняли въ IX и X вѣкахъ для императоровъ македонской династіи. Многія содержатъ въ себѣ цѣлые циклы сценъ Ветхаго и Новаго Завѣ-

¹⁾ Бордые, вышеуп. сочин., ст. 23. См. также Бутовскаго, „Ист. русск. орнамента“; на восемнадцати первыхъ страницахъ этого труда представлены многочисленные образцы заглавныхъ буквъ, заимствованные изъ византійскихъ рукописей.

товъ, отчасти соотвѣтствующихъ тѣмъ изображеніямъ, что пишутся еще и теперь на церковныхъ стѣнахъ.

Къ числу самыхъ древнихъ аѳонскихъ рукописей принадлежитъ псалтирь (въ Ватопедскомъ монастырѣ), которая можетъ быть отнесена къ XI столѣтію. Она украшена многочисленными рисунками. Художникъ изобразилъ Давида нѣсколько разъ. Въ одномъ мѣстѣ, псалмопѣвецъ стоитъ, распростерши свои руки, въ другомъ—молитвенно повергся на землю, въ третьемъ—пророчествуетъ. Но граціозныя фигуры языческаго происхожденія, сопровождавшія Давида въ миниатюрахъ парижской псалтири, здѣсь отсутствуютъ; монастырскій духъ, болѣе строгій вдали отъ двора, видимо возмущался при видѣ толпы языческихъ олицетвореній, проникшихъ въ христіанскую иконографію. Кое-гдѣ попадаются еще олицетворенія рѣкъ; однако фигура Иордана, обыкновенно являвшаяся съ V-го вѣка въ изображеніяхъ Крещенія Господня, уже не встрѣчается, и художникъ XI вѣка оказывается въ этомъ случаѣ болѣе строгимъ, чѣмъ его предшественники. При устраненіи вообще языческаго элемента, земная жизнь Христа воспроизведена почти вполнѣ. Нѣкоторые ея эпизоды представлены даже по два раза, съ вариантами: на листѣ 10-мъ, Спаситель на крестѣ одѣтъ въ длинную безрукавую туніку, а на 98-мъ листѣ, верхняя часть тѣла Распятаго оставлена нагою.

Въ томъ же монастырѣ находится евангеліе нѣсколько позднѣйшаго времени (XII вѣка), но исполненное гораздо болѣе художественно. Каждая изъ его восемнадцати миниатюръ, писанныхъ на золотомъ фонѣ, занимаетъ цѣлую страницу, имѣя характеръ настоящей картины. Нѣкоторыя изъ этихъ иллюстрацій изобраа-

жають важнѣйшія событія Новаго Завѣта, найбілье часто трактуемья въ искусствѣ: Рождество Христово, Крещеніе, Преображеніе, Представленіе во храмъ, Распятіе, Снятіе со креста, Воскресеніе, Вознесеніе, Сошествіе св. Духа. Чтобы дать понятіе о развитіи этихъ композицій, опишу одну изъ лучшихъ — Рождество Христово.

Живописецъ хотѣлъ соединить въ одной картинѣ эпизоды, которые у византійцевъ вообще отдѣлялись одинъ отъ другаго: собственно Рождество, и Поклоненіе волхвовъ. Въ пещерѣ, углубляющейся внутрь горы, Богоматерь лежитъ на драпировкѣ; вправо отъ нея, покоится Младенецъ, не въ круглой люлькѣ, но какъ-бы въ деревянномъ ящикѣ. Подлѣ него — животныя, обыкновенно изображаемыя при Рождествѣ, осель и волъ. Св. Іосифъ сидитъ у ногъ Богородицы на складномъ стулѣ. Далѣе, снова представленъ Младенецъ-Христосъ, въ рукахъ у двухъ женщинъ, омывающихъ его въ каменномъ тазу. Къ Богородицѣ подходятъ три волхва, одѣтые повосточному: первый — старикъ съ сѣдою бородою, второй — брадатый человѣкъ среднихъ лѣтъ, третій — безбородый юноша. Позади Богородицы стоитъ, опершись на посохъ, пастухъ; онъ поднялъ взоры къ небу, гдѣ виденъ сонмъ ангеловъ и сіяетъ красная лучезарная звѣзда, испускающая изъ себя на голову Богоматери и на Младенца полосу голубаго свѣта. Всѣ части этой композиціи связаны между собою, и ихъ ансамбль полонъ граціи. Хотя рукопись, какъ надо думать, относится къ XII столѣтію, однако въ ея рисункахъ нѣтъ окоченѣлости стиля. По моему мнѣнію, ни одна изъ рукописей этого времени, изъ числа хранящихся на Западѣ, не можетъ сравниться красотою

съ ватопедскою. Напротивъ того, упадокъ искусства уже замѣтенъ въ другой рукописи того же монастыря, относящейся, повидимому, также къ XII вѣку, или къ слѣдующему, и содержащей въ себѣ книгу Іова: тамъ — все нескладно, некрасиво, плохо компановано, плохо нарисовано, невозможнымъ образомъ раскрашено. Впрочемъ, основываясь на нѣкоторыхъ деталяхъ костюма, можно заключить, что эта рукопись украшена рисунками уже послѣ франкскаго завоеванія.

При сличеніи миниатюръ какъ указанныхъ рукописей, такъ и Менологія Василия II, съ соответственными текстами Подлинника XV-го вѣка, поражаетъ согласіемъ, а иногда почти и полнымъ тождествомъ тѣхъ и другихъ. Если эти миниатюры суть неболѣе, какъ уменьшенныя копія фресокъ XI и XII вѣковъ, то фрески послѣдующихъ столѣтій, въ виду ихъ сходства съ этими копіями, въ свою очередь, несомнѣнно примыкаютъ къ установившейся въ ту пору инографической системѣ.

Изъ числа многихъ примѣровъ, приведу лишь нѣкоторые, особенно бросающіеся въ глаза. Св. Іоаннъ Дамаскинъ, въ VIII вѣкѣ, указываетъ на изображенія Страшнаго Суда: Христосъ сидитъ на престолѣ, окруженный легионами, ангеловъ; огненная рѣка течетъ отъ подножія престола и поглощаетъ грѣшниковъ. Направо отъ Христа — избранники, полные радости. Въ IX вѣкѣ, болгарскій царь Богорисъ призывалъ византійскаго монаха Меѳодія ¹⁾ и поручилъ ему украсить живописью свой дворецъ. Меѳодій написалъ картину

¹⁾ Впрочемъ, Леже (Cyrille et Méthode, стр. 87 и слѣд.) считаетъ это легендою, неимѣющею историческаго значенія.

Страшнаго Суда, при видѣ которой Богорись обратился въ христіанство. Упомянутую огненную рѣку мы встрѣчаемъ и теперь, какъ въ Подлинникѣ ¹⁾, такъ и на фрескахъ современныхъ намъ византійскихъ церквей; она—единственная вполне опредѣленная частность, взятая изъ описанія св. Іоанна Дамаскина.

По сказанію, распространенному апокрифическими евангеліями, Христосъ, по смерти своей, нисходилъ во адъ, для освобожденія ветхозавѣтныхъ праведниковъ. Это событіе изображено въ большомъ ватопедскомъ евангеліи и въ поученіяхъ на Богородичные праздники. Адъ представленъ раздѣленнымъ на нѣсколько ярусовъ. Въ первому изъ нихъ, содержащему въ себѣ нагія фигуры, приблизился Христосъ, предшествуемый ангеломъ. Ниже, Христосъ выходитъ изъ ада, дабы вступить въ садъ, наполненный деревьями; онъ лѣвою рукою ведетъ Адама, за которымъ слѣдуютъ Ева, Іоаннъ Креститель и толпа праведниковъ. Если прочесть указаніе на композицію этой тѣмы въ Подлинникѣ ²⁾, то найдешь въ немъ всѣ вышеозначенныя подробности.

Было бы легко сдѣлать еще много подобныхъ сближеній. Повидимому, въ это-то именно время вполне сложились преданія византійской иконографіи. Для главныхъ религіозныхъ сюжетовъ, тогдашніе художники сочинили и окончательно установили композиціи, казавшіяся образцовыми; послѣдующіе живописцы считали безпольнымъ ихъ измѣнять, и такимъ образомъ онѣ получили потомъ значеніе священныхъ типовъ, которые большинство художниковъ стало повторять безъ малѣй-

¹⁾ Дидронъ, *Manuel d'iconographie*, стр. 268 и слѣд.

²⁾ Тамъ же, стр. 199.

шихъ измѣненій. Не свидѣтельствуетъ ли и этотъ фактъ о превосходствѣ школъ, развившихся въ VIII и IX вѣкахъ? Даже при ослабленіи античныхъ вліяній, школы эти, сдѣлавшіяся болѣе православными и монастырскими, еще не утратили своей творческой способности, — обстоятельство, которое надо признать немаловажнымъ достоинствомъ, особенно если вспомнить, что въ числѣ ихъ композицій есть много такихъ, которыя распространились съ Востока по всей Европѣ и даже теперь могутъ считаться прекраснѣйшими изобрѣтеніями христіанскаго искусства.

Таково, напр., столь популярное на Востоку Успеніе Богородицы, встрѣчающееся въ разсматриваемую эпоху на мозаикахъ и издѣліяхъ изъ слоновой кости ¹⁾. По благочестивому сказанію, распространенному уже въ VIII вѣкѣ, Пресвятая Дѣва, достигнувъ шестидесятилѣтняго возраста, получила чрезъ ангела откровеніе о своей близкой кончинѣ. Апостолы, чудеснымъ образомъ соединившись вокругъ нея, присутствовали при послѣднихъ ея минутахъ. «Видя ихъ собравшимися, Марія благословила Господа. Она посадила ихъ среди свѣтильниковъ и горящихъ свѣчей... Она облеклась въ смерт-

¹⁾ Напр., на одной изъ эмалей венеціанской „Пала д'Оро“ на мозаикѣ въ Санта-Марія-инъ-Марторана, въ Палермо, на маленькой мозаичной иконѣ, хранящейся во флорентійскомъ соборѣ, на рѣзбѣ изъ слоновой кости, въ мюнхенскомъ музеѣ, и т. д. Греческое происхожденіе всѣхъ этихъ памятниковъ не подлежитъ сомнѣнію. См. также Дюмона, *Sur quelques représentations de la mort de la Vierge* (*Rev. archéol.*, 1870 — 71). Рѣзба на слоновой кости мюнхенскаго музея, снимокъ съ которой я привожу ниже (рис. 67), къ сожалѣнію, нѣсколько манерна и спутана; мнѣ хотѣлось бы, вмѣсто нея, воспроизвести одну изъ фресокъ, встрѣчаемыхъ почти въ каждой греческой церкви.

ныя одежды и, въ ожиданіи кончины, возлегла на ложе. Въ головахъ у нея находился Петръ, а въ ногахъ — Іоаннъ; прочіе апостолы размѣстились вокругъ, воспѣвая хвалы Приснодѣвѣ. Въ третьемъ часу ночи, сильный громовой ударъ потрясъ домъ, и горница наполнилась столь сладкимъ благоуханіемъ, что всѣхъ присутствовавшихъ объялъ глубокій сонъ, за исключеніемъ апостоловъ и трехъ дѣвъ, державшихъ свѣтильники. Тогда явился Іисусъ Христосъ съ ангельскими силами, сонмомъ патріарховъ, воинствомъ мучениковъ, полкомъ исповѣдниковъ и хоромъ дѣвственницъ. Всѣ расположились вокругъ ложа Приснодѣвы, оглашая воздухъ сладкими пѣснопѣніями.»

«Іисусъ сказалъ своей Матери: «Пріиди, избранная моя! Я посажу тебя на престолѣ моемъ, ибо воздыхаю по краєхъ твоей.» — «Готово сердце мое, Господи, рекла Марія.» Тогда всѣ пришедшіе тихо воспѣли, а сама Марія пѣла о себѣ такіа слова: «Ублажатъ меня всѣ роды, потому что сотворилъ мнѣ величіе Сильный, и свято имя его!» И вотъ, пѣвецъ пѣвцовъ возгласилъ громче всѣхъ прочихъ: «Пріиди отъ Ливана, невѣста моя, и будешь увѣнчана!» «Се я — рекла Марія, ибо я возвеселилась о тебѣ.» Въ этотъ мигъ, душа Пресвятой Дѣвы, безъ страданія, покинула ея тѣло и возлетѣла въ объятія ея Сына... Тотчасъ же розы и лиліи долинъ, т. е. мученики, исповѣдники, дѣвы и ангелы, окружили бѣдую, какъ млеко, душу, которую держалъ Іисусъ, и вознеслись, вмѣстѣ съ нею, на небо ¹⁾.

¹⁾ Это сказаніе взято мною изъ перевода „Золотой Легенды“ у Дидрона. Я де-Ворагине, вѣроятно, воспроизвелъ здѣсь почти слово въ слово какого-либо греческаго писателя: это видно по самому колориту разсказа.

Таково сказаніе, вдохновлявшее художниковъ и доставившее матеріаль для композиціи, которую еще и въ наши дни можно встрѣтить въ большинствѣ византійскихъ церквей. Тѣло Богородицы, окутанное въ длинныя покровы, лежитъ на смертномъ одрѣ; вокругъ него, свидѣтели Успенія молятся и плачутъ. Позади ложа выдѣляется, господствуя надъ прочими фигурами, большая фигура Христа, окруженнаго ангелами и святыми: онъ держитъ у себя на рукахъ душу Приснодѣвы, представленную въ видѣ младенца, завернутаго въ бѣлыя пелены. Трудно придумать что-либо болѣе простое и въ то же время болѣе эффектное, чѣмъ этотъ контрастъ между преклонившеюся толпою, горизонтальною линіею, образуемою смертными останками Богородицы, и вертикальною линіею, представляемой фигурою Христа; идеи печали, смерти и триумфа выражены здѣсь такъ, что не противорѣчатъ другъ другу и сливаются въ одно общее впечатлѣніе удивительной торжественности и величія. Безъ сомнѣнія, и въ этомъ случаѣ можно указать не на одинъ отголосокъ античнаго искусства: еще на росписныхъ вазахъ мы можемъ найти и этотъ смертный одрѣ, и это тѣло, лежащее вытянутымъ и завернутымъ въ длинныя драпировки, и эти группы, окружающія покойника, и даже этотъ способъ изображенія души въ видѣ маленькаго дитяти. Но присутствіе Христа, представленнаго въ размѣрѣ, превосходящемъ величину прочихъ фигуръ, здѣсь совсѣмъ измѣняетъ сцену и придаетъ ей совершенно иной характеръ. Тотъ, кто первый придумалъ эту композицію, былъ настоящій художникъ, можно даже сказать — художникъ геніальный.

Въ типахъ святыхъ, представляемыхъ рукописями

разсматриваемаго времени, видны слѣды двухъ направлений, господствовавшихъ въ тогдашнемъ византійскомъ искусствѣ. Одни изъ этихъ типовъ можно считать ведущими свое начало изъ древности, другіе — изъ монастыря. Первые придаются святымъ воинамъ, обыкновенно изображаемымъ въ видѣ греческихъ эфе-

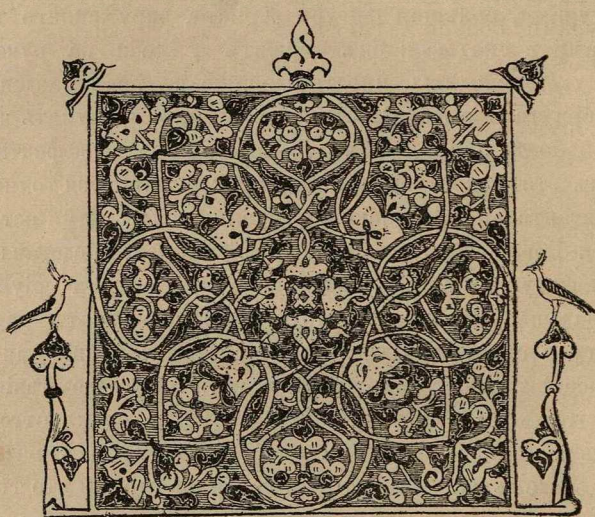


рис. 58. — заставка изъ одной визант. рукописи.

бовъ; по правильнымъ чертамъ лица, по изящнымъ, гибкимъ формамъ тѣла, они приходятся еще сродни красавцамъ-юношамъ панаѳинейскаго шествія. Но, рядомъ съ ними, святые аскеты, съ ихъ тощими и угловатыми членами, съ ихъ суровыми, какъ-бы вырѣзанными изъ дерева лицами, напоминаютъ, что среди отцовъ Церкви было немало такихъ, которые осуждали

красоту. Второго рода фигуры — совсѣмъ другой расы: при видѣ этихъ необычайныхъ обликовъ, признаешь ихъ принадлежащими къ семейству Симеона Стилита и убѣждаешься, что только въ самыхъ укрытыхъ и строгихъ монастыряхъ фантазія иноковъ могла представить себѣ такія тѣла, изсушенные бдѣніемъ и постомъ. Тѣмъ не менѣе, святыя воины и святыя аскеты являются божь-о-божь въ васьилевскомъ Менологіи, точно такъ же, какъ и до сихъ поръ изображаются на стѣнахъ византійскихъ церквей. Будучи представителями двухъ противоположныхъ цивилизацій, они, своимъ поразительнымъ контрастомъ, свидѣтельствуютъ о различіи элементовъ, изъ которыхъ сложилось византійское искусство: одни показываютъ, какъ сильна была устойчивость античныхъ концепцій, другіе — какъ велико было вліяніе монастырскихъ идей.

ГЛАВА ЧЕТВЕРТАЯ

Скульптура — Золотыхъ дѣлъ мастерство — Ткани, украшенные рисунками

Мы уже знаемъ, въ чемъ заключались причины упадка на Востоѣ крупной скульптуры: находясь на дурномъ счету у Церкви, она прозябала лишь случайнымъ существованіемъ. Но не подверглась ли она въ VIII вѣкѣ формальному осужденію, и не запретили ли ея отцы Никейскаго собора, возстановившіе иконопочитаніе? Это было утверждено не однократно. Однако, въ седьмомъ засѣданіи собора, когда читались его рѣшенія, говорилось о святыхъ иконахъ, «исполненны ли онѣ красками, или изъ камня и изъ какого бы то ни было матеріала» ¹⁾. Греческая церковь и понынѣ смотритъ на зодчество, какъ на искусство, неумѣстное въ храмахъ, но при этомъ основывается скорѣе на преданіи, чѣмъ на каноническомъ правилѣ. Этому предубѣжденію противъ скульптуры, быть можетъ, не чуждо мусульманское вліяніе.

Однако иконоборческія смуты были пагубны для разсматриваемой отрасли искусства. Вѣроятно, иконопочитатели, послѣ побѣды надъ своими противниками, уже

¹⁾ Гефеле, *Histoire des conciles*, перев. Деларка, т. IV, стр. 364.

не поощряли заброшенной скульптуры: поддерживать



рис. 59. — скульптурныя фигуры въ чивидале, во фриуль.

ее — не значило ли давать поводъ обвинять себя въ идо-
лопоклонствѣ? Такія обвиненія могли касаться преиму-

шественно статуй, круглыхъ фигуръ, воспроизводящихъ форму человѣческаго тѣла реальнымъ, осязательнымъ образомъ. Другое дѣло — барельефъ, до нѣкоторой степени приближающійся къ живописи и выражающій эту форму только при помощи иллюзіи и условностей. Поэтому, въ отношеніи къ нему, Церковь оказалась болѣе снисходительною: не только скульптура на кости удержалась во всемъ своемъ блескѣ, но и мраморная и каменная скульптура, ограниченная рельефными работами, не исчезла вполнѣ. Указываютъ на образцы ея въ разныхъ пунктахъ Востока, и я встрѣчалъ ихъ даже на Аѳонѣ, въ главномъ святилищѣ самыхъ строгихъ преданій.

Прежде всего заслуживаютъ упоминанія произведенія, любопытныя по ихъ древности и по опредѣленности времени ихъ исполненія. Это — барельефы (правда, лѣпные), украшающіе церковь въ Чивидале, во Фріулѣ. Извѣстно, что они исполнены въ VIII вѣкѣ, при сооруженіи самаго храма. Въ географическомъ отношеніи, барельефы эти принадлежатъ Италіи; но, при всей неохотѣ къ гипотезамъ, трудно не признать ихъ работами греческаго художника, вѣроятно, какого-нибудь монаха, удалившагося въ Италію отъ иконоборческаго гоненія. На самомъ дѣлѣ, въ этихъ изображеніяхъ святыхъ обоюго пола, все отмѣчено греческимъ стилемъ: спокойныя и симметрическія позы, костюмъ, въ избыткѣ украшенный вышивками и драгоценными камнями, наконецъ, самый характеръ исполненія. Напротивъ того, они ничѣмъ не напоминаютъ италіанскихъ произведеній означеннаго времени.

Въ Равеннѣ, въ церкви Санта-Марія-инъ-Порто, находится барельефъ, по мѣстному преданію, чудодѣйственно попавшій въ Италію изъ Греціи около 1100 г.

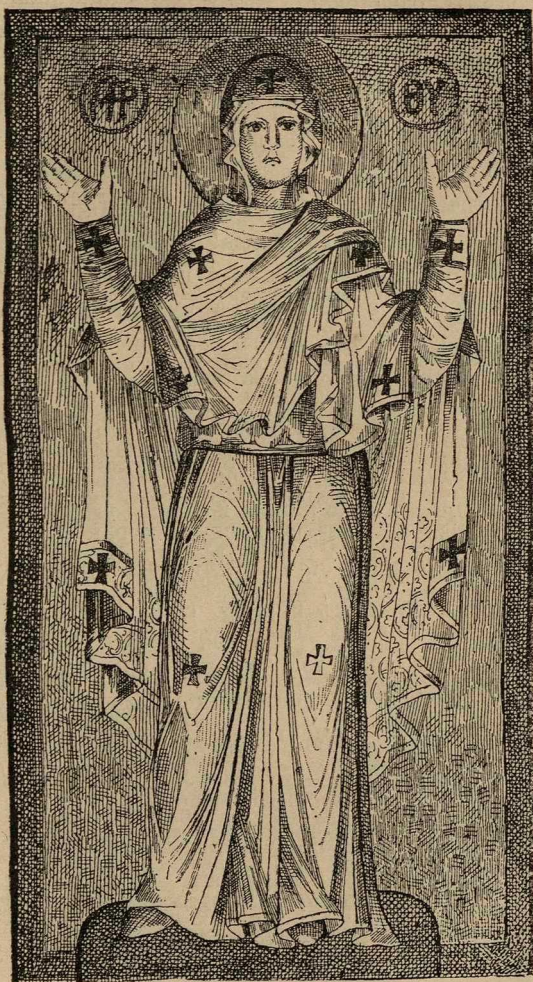


РИС. 60. — БОГОМАТЕРЬ.

(Барельефъ въ ц. С.-Маріа-инъ-Порто, въ Равеннѣ.)

Монограммы, означающія имя Богоматери, равно какъ и стиль произведенія, не оставляютъ никакого сомнѣнія относительно его происхожденія. Барельефъ этотъ, вѣроятно, привезенъ во время крестовыхъ походовъ. Богородица представлена въ видѣ орантки; черты ея лица правильны и прекрасны, вся фигура отличается замѣчательнымъ величіемъ. Исполненіе—просто и довольно искусно, хотя драпировки отчасти страдаютъ недостаткомъ мягкости и гибкости. Это произведеніе, затерянное въ глубинѣ чужестраннаго святилища, окруженное новѣйшею рамкою дурнаго вкуса, поражаетъ зрителя; оно кажется какъ-бы изгнаннымъ изъ того міра, въ которомъ сохранялась любовь къ красотѣ, соединенная съ религіознымъ чувствомъ. Впрочемъ, мы видимъ здѣсь типъ, безпрестанно являвшійся у художниковъ, и экземпляры котораго уже были представлены намъ византійскою скульптурою.

На Аѳонской горѣ, въ Ксеропотамскомъ монастырѣ, къ занимающему насъ періоду относятся, по моему мнѣнію, многія иконы. Такъ, въ часовой башнѣ вѣшанъ медальонъ, воспроизводящій черты одного изъ самыхъ славныхъ аѳонскихъ подвижниковъ, Павла Ксеропотамскаго, жившаго въ X вѣкѣ и принадлежавшаго къ императорскому дому Лакапена. Въ томъ же монастырѣ, другой барельефъ, время исполненія котораго опредѣлить трудно, представляетъ композицію, очень часто встрѣчающуюся на Востокѣ,—Богоматерь, какъ «живоносный источникъ» ¹⁾. Затѣмъ, чтобы болѣе не возвращаться къ произведеніямъ этого рода, укажу

¹⁾ Объ этой композиціи см. Дидрона, *Manuel d'iconogr.*, стр. 288.

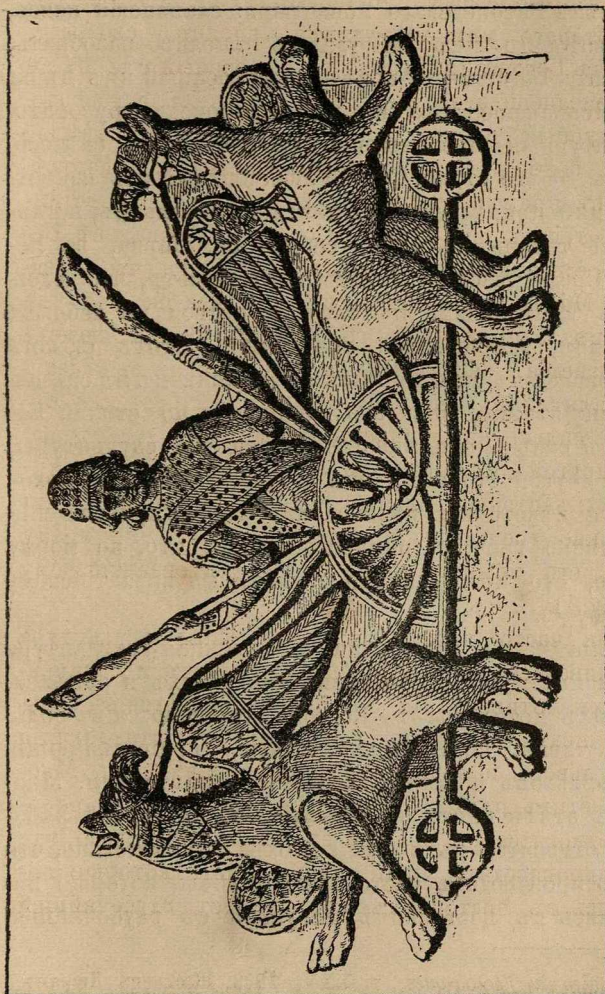


рис. 61. — АЛЕКСАНДРЪ НА КОЛЕСНИЦѢ, ЗАПРЯЖЕННОЙ ГРИФОНАМИ.
(Барельефъ въ соборѣ св. Марка, въ Венеціи: По *Annates archéologiques*, Дидрона.)

теперь же на барельефъ 1496 года, находящійся на одной изъ стѣнъ Ватопедскаго монастыря: славянскій князь, имя котораго мнѣ не удалось вполне разобрать, подносить Богородицѣ храмъ, выстроенный имъ въ ея имя. Исполненіе этого барельефа, впрочемъ, грубовато. Скульптурныя произведенія, изображающія свѣтскіе сюжеты, болѣе рѣдки. Самый любопытный изъ извѣстныхъ мнѣ примѣровъ представляетъ барельефъ, вставленный теперь въ стѣну собора св. Марка, въ Венеціи. Средневѣковыя легенды повѣствуютъ, что Александръ Македонскій пытался подняться на небо въ колесницѣ, запряженной грифонами. Этотъ сюжетъ воспроизведенъ неизвѣстнымъ художникомъ въ сказанномъ памятникѣ, довольно хорошемъ по стилю. Барельефъ сильно напоминаетъ персидскія скульптуры, но, съ другой стороны, онъ до такой степени походитъ на нѣкоторые рѣзныя изъ кости произведенія несомнѣнно греческаго происхожденія, что, по моему мнѣнію, его можно смѣло отнести къ византійскому искусству ¹⁾).

Весьма часто мраморная и каменная скульптура ограничивается изображеніемъ животныхъ и орнаментальныхъ мотивовъ. На Востокѣ встрѣчаются въ большомъ числѣ византійскія плиты, представляющія орловъ, львовъ и ланей, терзаемыхъ пантерами. Многія изъ этихъ плитъ отличаются очень грубой работой и относятся къ поздней эпохѣ. Замѣчательно, что онѣ воспроизводятъ часто такіе мотивы, которые повторялись въ восточномъ искусствѣ съ глубочайшей

¹⁾ *Annales archéologiques*, т. XXV, 1863; Жюльенъ Дюранъ, издавшій этотъ барельефъ, прекрасно опредѣлилъ его характеръ.



РИС. 62. — БОГОМАТЕРЬ СЪ МЛАДЕНЦЕМЪ-ХРИСТОМЪ.

(Рѣзьба на кости. По *Annales archéologiques*, Дидрона.)

древности и еще въ Средніе Вѣка безпрестанно являлись на фабрикованныхъ въ Азіи тканяхъ.

Изъ числа упомянутыхъ мною произведеній, лучшія вполне напоминаютъ своею фактурою приемы рѣзбы изъ кости. На самомъ дѣлѣ, также и здѣсь, для того, чтобы получить ясное понятіе о томъ, на что было способно византійское ваяніе, надо обратиться къ рѣзбѣ изъ кости. Многіе изъ ея образцовъ попали въ Европу во время крестовыхъ походовъ, или въ слѣдующіе вѣка, и хранятся въ церковныхъ ризницахъ, публичныхъ музеяхъ и частныхъ коллекціяхъ ¹⁾. Они свидѣтельствуютъ, что, съ VIII-го по XIII-ое столѣтіе, означенная отрасль скульптуры развивалась параллельно съ живописью рукописныхъ миниатюръ: она представляетъ вначалѣ тѣ же, какъ и онѣ, достоинства, а позднѣе — тѣ же недостатки.

Не легко сдѣлать выборъ изъ массы столь многочисленныхъ памятниковъ; тѣмъ не менѣе, нѣкоторые изъ нихъ мнѣ кажутся заслуживающими особаго вниманія по своему художественному, или историческому значенію. Таковъ, между прочимъ, рѣзанный изъ кости рельефъ, находившійся въ коллекціи г. Бастара. Богоматерь сидитъ на престолѣ, держа у себя на колѣняхъ Младенца-Христа; сверху, въ углахъ пластинки, вырѣзаны двѣ поясные фигуры ангеловъ. Это — одна изъ лучшихъ работъ, какія только произведены византій-

¹⁾ См. въ особенности Уэствуда, *Descriptive Catalogue of the fictile ivories*, London, 1876 (въ изданіяхъ Кенсингтонскаго музея). Въ этомъ сочиненіи заключается самый полный списокъ произведеній рѣзбы изъ кости, хранящихся въ разныхъ европейскихъ собраніяхъ.

скою школою: въ ней нѣтъ ни малѣйшей манерности, ни малѣйшей изысканности; положеніе — просто и благородно, исполненіе — полно широты. Рѣдко типъ Богородицы является воспроизведеннымъ столь удачно: лицу придана форма правильнаго овала, и въ его чертахъ

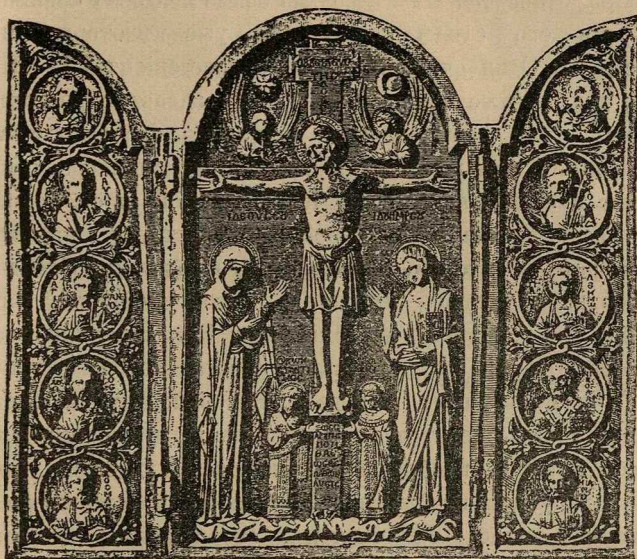


РИС. 63. — РАСПЯТИЕ.

(Рѣзанный изъ кости триптихъ Парижск. Кабинета медалей.)

(По *Annales archéologiques*, Дидрона.)

соединяются тонкость и сила; большіе открытые глаза, прямой носъ и маленькія, тонко-очерченные губы придаютъ фizioноміи выраженіе величія и граціи. Драпировки трактованы съ такою же широтою: художникъ не сгибаетъ ихъ въ многочисленныя, старательно уло-

женныя складки, но располагаетъ съ гармоническимъ изяществомъ. Эта фигура достойна той школы, которую исполнены миниатюры псалтири Парижской Публичной Библіотеки.

Триптихъ, хранящійся въ Парижскомъ Кабинетѣ медалей, относится къ нѣсколько болѣе позднему времени, и въ его стилѣ замѣчаются уже нѣкоторыя перемѣны. Одни считаютъ его произведеніемъ XI—XII в., другіе—уже конца XIII в. Что касается до меня, то я болѣе всего склоненъ признать его за издѣліе конца XI, или начала XII вѣка. Средняя часть триптиха представляетъ Распятіе: Богородица и св. Іоаннъ Богословъ стоятъ по сторонамъ креста, у подножія котораго помѣщены, кромѣ того, Константинъ и Елена—небольшія фигуры, имѣющія всего половинный размѣръ, въ сравненіи съ фигурами Богоматери и апостола. Вверху, надъ плечами креста, летитъ, съ той и другой стороны, по ангелу. Боковыя створки триптиха заняты десятью медальонами, заключающими въ себѣ поясныя изображенія святыхъ. Художники еще не придумали изображать Христа на крестѣ худымъ, изможденнымъ, съ членами, скорченными агонією; полунагое его тѣло отличается еще довольно правильными пропорціями и довольно вѣрными деталями лѣпки. Преданія школы IX и X вѣковъ еще не забыты, но, тѣмъ не менѣе, въ фигурахъ Богородицы и св. Іоанна, изящество, будучи очень значительнымъ, уже граничитъ съ манерностью, а пропорціи слишкомъ длинны. Тотъ же характеръ исполненія наблюдается въ другомъ рѣзанномъ на кости рельефѣ, представляющемъ Вознесеніе Господне. Здѣсь, композиція и исполненіе лишены той ширины и той естественности, кото-



РИС. 64. — ХРИСТОСЪ, РОМАНЪ И ЕВДОКСІЯ.

(Рѣзьба изъ кости, въ Парижск. Кабинетѣ медалей.)

(По *Annales archéologiques*, Дидрона.)

рыя мы видимъ въ только-что упомянутыхъ памятникахъ; подробности слишкомъ изысканы, тонкость работы чрезмѣрна. Но эти недостатки искупаются граціею ансамбля, а фигуры двухъ ангеловъ, летящихъ и поддерживающихъ медальонъ Спасителя, превосходны по стилю ¹⁾.

Въ томъ же Кабинетѣ находится рѣзное изъ кости изображеніе, несомнѣнно XI вѣка. На богато-разукрашенномъ амвонѣ, стоитъ Христосъ, въ античной одеждѣ, расположеніе которой сохраняетъ еще широкія и полныя складки хорошей школы. Пропорціи фигуры вѣрны, и подъ драпировкою чувствуется хорошо-сложенное и живое тѣло. Лицо, обрамленное волосами, спускающимися внизъ длинными прядями, замѣчательно по красотѣ и величію. Христосъ возлагаетъ вѣнцы на императора Романа Діогена (1068—1070) и императрицу Евдоксію, стоящихъ по ту и другую стороны отъ него, причемъ, благодаря амвону, находящемуся подъ ногами Спасителя, его фигура господствуетъ надъ сосѣдними, и вся композиція имѣетъ очень живописную форму. Фигуры императора и императрицы составляютъ рѣзкій контрастъ съ изображеніемъ Христа: неподвижныя въ своихъ роскошно разшитыхъ облаченіяхъ, онѣ стоятъ въ условныхъ позахъ, какія требовались византійскимъ придворнымъ этикетомъ. Головы ихъ — настоящіе портреты: лицо Романа Діогена — изнѣженное, безъ признаковъ волюсь, какъ у евнуха, хотя извѣстно, что этотъ государь и выказалъ большую храбрость; черты Евдоксіи,

¹⁾ У Лабарта, въ *Album*, табл. IX, этотъ памятникъ отнесенъ къ XI стол.; по моему мнѣнію, это — очень ранняя дата.

прекрасно обрисованныя, отмѣчены печатью ума и красоты и согласуются съ тѣмъ, что мы знаемъ объ этой женщинѣ изъ исторіи.

Между рѣзными изъ кости произведеніями разсматриваемой эпохи, многія служили переплетами для дорогихъ рукописей; но работы такого рода употре-

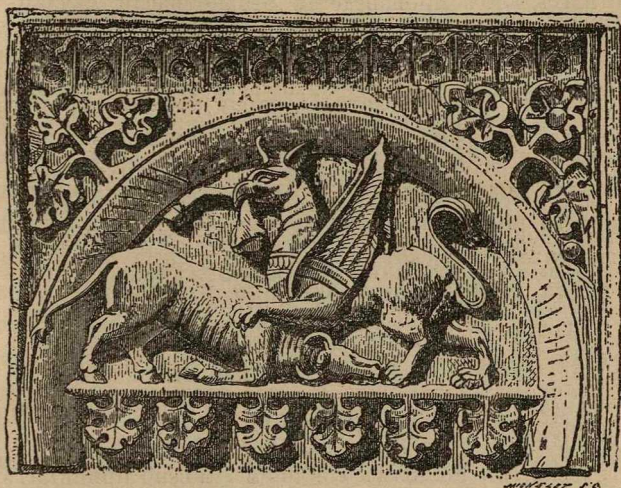


рис. 65. — САНСКІЙ ЛАРЕЦЬ.

(Деталь.)

блялись для украшенія и другихъ предметовъ, напр. домашнихъ алтарей, каковъ напр. алтарь, хранящійся въ ватиканскомъ христіанскомъ музеѣ, въ Римѣ, или священныхъ ковчеговъ, каковы напр. находящіеся въ Кортонѣ и Сансѣ. Кортонскій ковчегъ имѣетъ то преимущество, что время его изготовленія извѣстно: онъ принесенъ въ даръ одному монастырю клиромъ Свя-

той Софіи въ царствованіе Никифора Фоки (963 — 969). Санскій ковчегъ представляетъ длинный рядъ барельефовъ, воспроизводящихъ сцены изъ исторіи Давида и Іосифа. На немъ встрѣчаются тѣ же восточные мотивы, которые уже были указаны нами на каменныхъ плитахъ этого времени.

Рѣзбою изъ кости украшались не исключительно предметы церковной утвари. Хотя большая часть извѣстныхъ намъ произведеній этой отрасли скульптуры изображаетъ религіозные сюжеты, однако можно указать и на памятники, не имѣющіе этого характера. Въ коллекціи Базилевскаго ¹⁾, столь богатой средне-вѣковыми памятниками, находится немало ларцовъ подобнаго рода; на самомъ важномъ изъ нихъ вырѣзаны воины, изъ которыхъ иные одѣты поазіатски. Въ этихъ изображеніяхъ думаютъ видѣть воспоминаніе о побѣдахъ, одержанныхъ Василиемъ Македоняниномъ за Ефратомъ, въ 872 г. Трудно согласиться на столь опредѣленную дату, но все-таки надо признать этотъ ларецъ за произведеніе IX или X столѣтія.

Когда дѣло идетъ о подобныхъ памятникахъ, время ихъ исполненія можетъ быть указываемо только гипотетически; съ полнымъ довѣріемъ можно принимать лишь тѣ даты, которые доказываются надписями на самыхъ памятникахъ. Отвергая иногда даты, установленныя другими, я долженъ замѣтить, что тѣ, которыя предлагаются мною, имѣютъ только относительную цѣнность. Замѣчу, кромѣ того, что весьма ученые писатели относили къ византійскому искусству памятники сомнительнаго происхожденія, и что вообще надо

¹⁾ Поступившей теперь въ Императорскій Эрмитажъ.

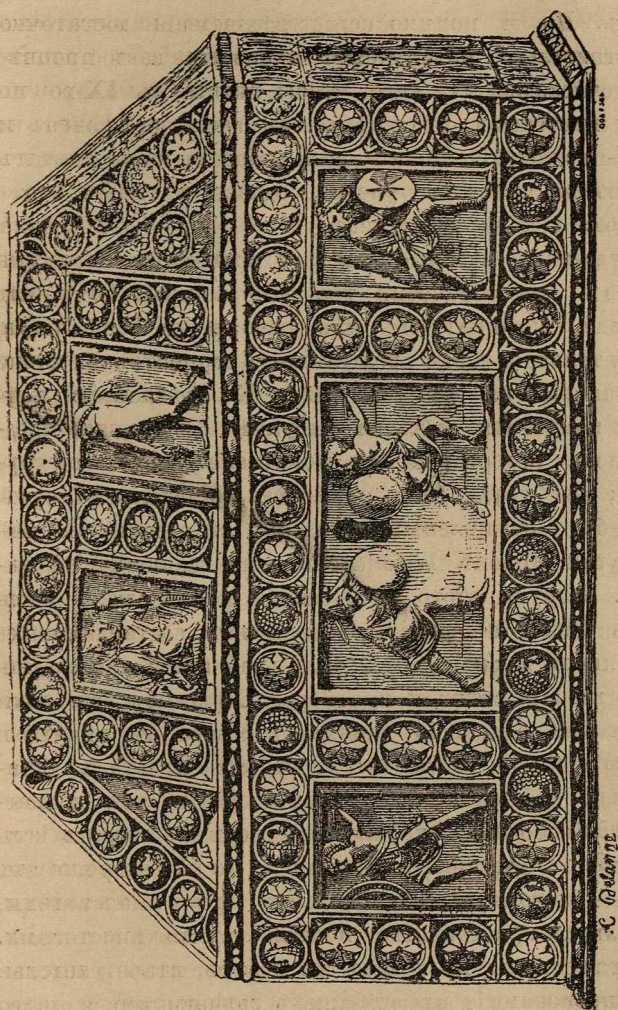


Рис. 66. — ТАРЕЦЬ.
(Въ собраніи Базилевскаго.)

быть крайне осторожнымъ въ подобныхъ опредѣленіяхъ. Но и помимо недостовѣрныхъ памятниковъ, дѣйствительно византійскія произведенія достаточно многочисленны для того, чтобы видѣть, какъ процвѣтали мастерскія рѣзчиковъ изъ кости съ IX-го по XIII-ое столѣтіе. Хотя въ ихъ работахъ подѣ-конецъ и являются признаки упадка, однако и самый этотъ упадокъ крайне интересенъ.

Художники разсматриваемаго времени были весьма искусны въ обработкѣ твердыхъ камней. Одну изъ самыхъ любопытныхъ ихъ работъ по этой части, какія только я знаю, представляетъ серпентинная чаша, хранящаяся на Аѳонской горѣ. Къ сожалѣнію, я не могу помѣстить здѣсь ея рисунка. Въ срединѣ представлена Богородица, съ молитвенно-воздѣтыми руками; на груди ея помѣщенъ Младенецъ-Исусъ, какъ-бы удерживаемый складками ея одежды. Съ той и другой сторонъ Богоматери — по кающему ей ангелу. Вокругъ этого изображенія расположена кольцомъ цѣлая процессія. Каждая изъ составляющихъ ее фигуръ заключена въ маленькой аркѣ: ангелы несутъ кадила, свѣчи и просфоры; Христосъ, въ архіерейскомъ облаченіи, занимаетъ мѣсто въ началѣ и концѣ шествія. Въ центрѣ изображенъ престолъ, увѣнчанный небольшимъ куполомъ. Во второй кольцеобразной полосѣ, окружающей первую, центръ композиціи занятъ также престоломъ. По обѣ стороны отъ него — благоговѣнно повергшіеся предъ нимъ ангелы. Остальное пространство полосы занято апостолами, изображенными въ такихъ же позахъ, какъ и ангелы. Это произведеніе представляетъ любопытное сходство съ различными композиціями, встрѣчающимися часто

въ византійскихъ церквахъ, каковы «Божественная Литургія» и «Двадцать-четыре стоянія Божіей Матери.»

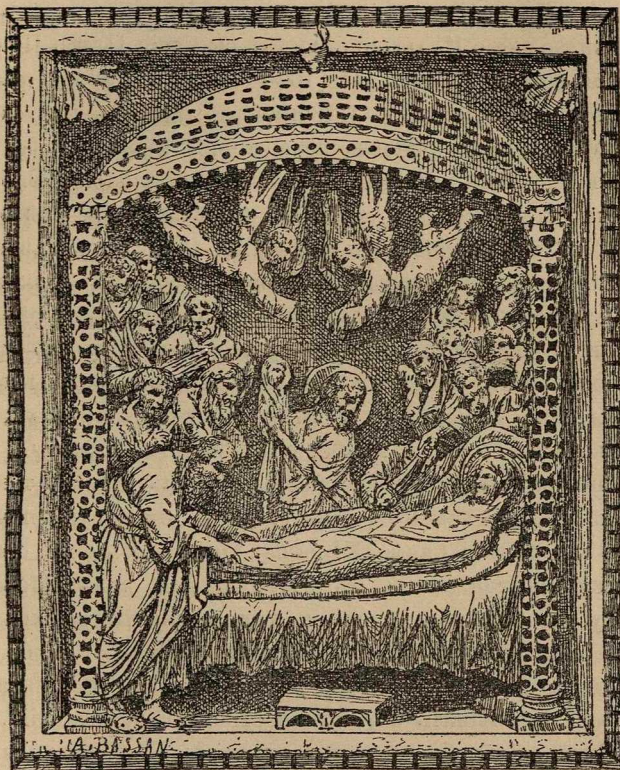


рис. 67. — УСПЕНІЕ ПРЕСВ. БОГОРОДИЦЫ.

(Рѣзьба изъ кости, въ Мюнхенскомъ музеѣ.)

Здѣсь также мы застаемъ греческую иконографію въ періодъ того развитія, какое удержала она впослѣдствіи.

Время изготовленія описанной чаши можетъ быть съ точностью опредѣлено, благодаря надписи, помѣщенной на серебряной вызолоченной оправѣ, украшающей ея край: «Даръ Пульхеріи Августы.» Рѣчь идетъ здѣсь, очевидно, не о Пульхеріи, сестрѣ Θεодосіа II, а о Пульхеріи, сестрѣ Романа III (1028 — 1034). Работа отличается деликатностью; изящество драпировокъ соотвѣтствуетъ, впрочемъ, означенному времени.

Въ Кабинетѣ медалей Парижской Національной Библіотеки есть нѣсколько византійскихъ камеевъ. Всѣ они украшены религіозными сюжетами. Одинъ изъ самыхъ прекрасныхъ изображаетъ Христа и, по его бокамъ, двухъ святыхъ воиновъ, св. Георгія и св. Димитрія ¹⁾. Такимъ образомъ, въ то время, когда искусство гравированія на твердыхъ камняхъ было, повидимому, забыто на Западѣ, на Востокѣ оно еще продолжало держаться. Тѣмъ не менѣе, если вѣрить Лабарту, въ концѣ разсматриваемаго періода оно исчезло и тамъ. «Византійскіе камеи—говоритъ этотъ писатель—почти всѣ исполнены ранѣ XI вѣка: только немногіе относятся къ этой эпохѣ, въ которую для византійскаго искусства наступилъ періодъ упадка; но мы не знаемъ ни одного камня, который принадлежалъ бы болѣе позднему времени» ²⁾. Не знаю, на какихъ фактахъ можно основывать эту, столь строгую, хронологію.

Византійцы были весьма искусны въ литьѣ изъ бронзы, и ихъ писатели подчасъ упоминаютъ о произведеніяхъ этого мастерства. Константинъ Порфиро-

¹⁾ См. Шабулъе, *Catalogue des camées et pierres gravées de la Bibliothèque Nationale.*

²⁾ См. Лабарта, *Histoire des arts industriels*, т. I, стр. 374.

родный подробно описывает фонтаны, которые Василий Македонянинъ велѣлъ воздвигнуть въ атриумъ новаго храма; въ нихъ бронза соединялась съ мраморомъ, и общій эффектъ былъ удаченъ и живописенъ. «Одинъ изъ этихъ фонтановъ—говоритъ онъ—сдѣланъ изъ сагаріанскаго камня. Изъ середины базы поднимается кедровая шишка съ проколотыми въ ней дырочками. Вверху, на карнизѣ, окружающемъ бассейнъ, разставлены бронзовые пѣтухи, козлы и бараны, извергающіе воду посредствомъ трубъ» ¹⁾.

Бронза употреблялась для украшенія церковной утвари, что доказывается цѣлымъ рядомъ предметовъ, хранящихся въ ватиканскомъ христіанскомъ музеѣ, каковъ, напр., крестъ съ изображеніемъ Распятія, или пластинки съ образами святыхъ, которыя, повидимому, украшали нѣкогда ларцы и ковчеги для мощей ²⁾. Въ другихъ коллекціяхъ, если не ошибаюсь, подобные предметы встрѣчаются довольно рѣдко. Укажу лишь на неизданную еще бронзовую пластинку Ліонскаго музея, происходящую изъ Аѳинъ: на ней представлена Богородица съ Младенцемъ-Христомъ на рукахъ.

Литейныя мастерскія Греческой Имперіи особенно славились производствомъ дверей для церквей. Бронзовые двери Святой Софіи, болѣе ранняго времени, чѣмъ рассматриваемое нами, еще существуетъ ³⁾; украшенія ихъ довольно просты и состоятъ изъ креста, виноградныхъ листьевъ и орнаментальныхъ мотивовъ.

¹⁾ Житіе Василія Македонянина, гл. LXXXV.

²⁾ Барбье-де-Монтò, *La Bibliothèque Vaticane*, стр. 114, 115.

³⁾ См. Зальценберга, *Altchristliche Baudenkmale von Konstantinopel*, табл. XIX.

Въ X вѣкѣ, Константинъ Порфирородный исполнилъ самъ, для хризотриклинія дворца, серебряныя двери съ изображеніями Христа и Богородицы. Въ XI вѣкѣ, дѣятельность византійскихъ мастерскихъ выразилась въ цѣломъ рядѣ важныхъ работъ, исполненныхъ по заказу италіанцевъ. Большіе италіанскіе города имѣли свои конторы на Востокѣ; нѣкоторые изъ нихъ, какъ напр. Венеція и Амальфи, находились въ политическихъ и торговыхъ сношеніяхъ съ Византіей. Между первѣйшими фамиліями въ Амальфи, блистали тогда графы Мауро; въ особенности славилась два члена этого семейства: Мавръ и его сынъ, Панталеонъ. Оба состояли въ постоянныхъ сношеніяхъ съ Константинополемъ, владѣли богатымъ домомъ и носили титулъ патриція и консула. Панталеонъ игралъ политическую роль и держалъ сторону греческихъ императоровъ противъ нормановъ ¹⁾. Въ 1066 г., онъ пожертвовалъ амальфійскому собору бронзовыя двери, исполненные въ Константинополѣ и изображающія, въ четырехъ большихъ отдѣленіяхъ, Христа, Богородицу, ап. Петра и ап. Андрея. Онѣ такъ понравились увидѣвшему ихъ монте-кассинскому аббату Леону, что онъ послалъ въ Константинополь размѣры дверей своей церкви. Панталеонъ сдѣлалъ пожертвованіе на изготовленіе и монте-кассинскихъ дверей; но на нихъ нѣтъ фигуръ, а вмѣсто того помѣщены надписи, исчисляющія владѣнія аббатства. Въ 1076 г., Панталеонъ надѣлилъ церковь Сантанджело-инъ-Монте-Гаргано дверями, украшеніе которыхъ болѣе интересно

¹⁾ См. Гейда, *Geschichte des Levantehandels im Mittelalter*, 1879, т. I, стр. 112.

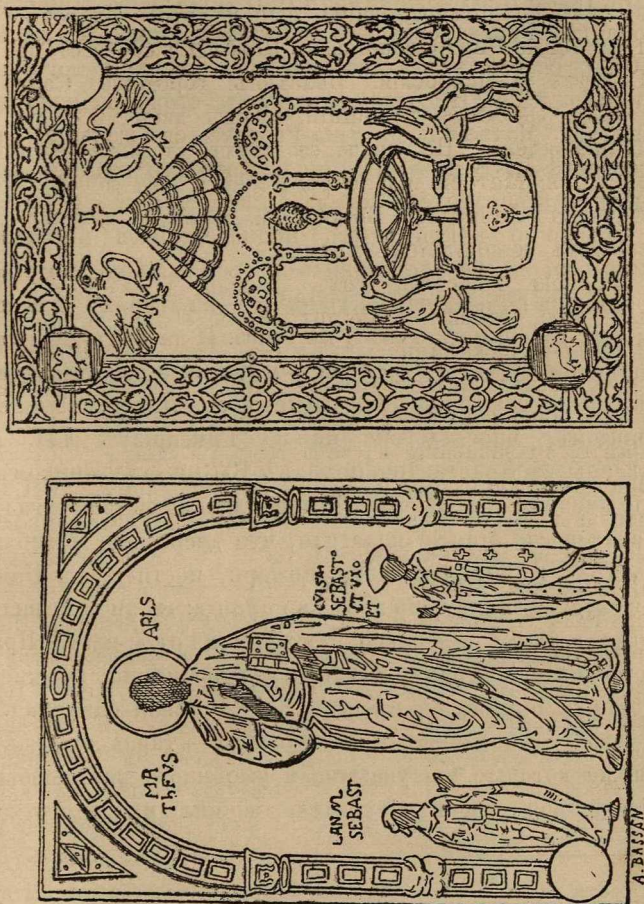


рис. 68. — ЧАСТИ САЛЕРНСКИХЪ БРОНЗОВЫХЪ ДВЕРЕЙ.

для исторіи искусства; двери церкви Сантъ-Сальваторе въ Атрани пожертвованы сыномъ этого благотворителя, также Панталеономъ, въ 1087 г. Съ своей стороны, Робертъ Гвискарскій, овладѣвъ городомъ Салерно (1077), снабдилъ тамошній соборъ дверями того же происхожденія. На нихъ, съ двухъ сторонъ, изображены св. Матѳей и фигуры Роберта, его жены и протосеаста Ландульфа Ботромила, котораго надпись называетъ основателемъ храма ²⁾).

Говорю о всѣхъ этихъ произведеніяхъ вкратцѣ, для того, чтобы остановиться съ болѣею подробностью на важнѣйшемъ изъ нихъ — на дверяхъ базилики «св. Павла внѣ стѣнъ», въ Римѣ. И на нихъ надписи даютъ намъ знать о времени и мѣстѣ ихъ изготовленія. Онѣ были заказаны настоятелемъ св. Павла, Гильдебрандомъ, впослѣдствіи папою Григоріемъ VII, и сдѣланы въ Константинополѣ, въ 1070 г., художникомъ, по имени Ставракіемъ. Деньги за нихъ заплатилъ Панталеонъ. Многіе полагали, что двери эти погибли въ 1823 г., при большомъ пожарѣ, постигшемъ Павловскую базилику, но это — не правда: двери пережили пожаръ, хотя и сильно пострадали отъ него. При возобновленіи храма, онѣ поставлены не на прежнее мѣсто, а помѣщены въ однѣхъ изъ стѣнъ базилики.

Изображенные на нихъ сюжеты — такіе же, какъ тѣ, на которые мы указывали уже много разъ; событія земной жизни Спасителя, сцены мученичества,

²⁾ Эти византійскія двери Южной Италіи воспроизведены въ сочиненіяхъ: Шульца, *Denkmäler der Kunst des Mittelalters in Sud-Italien*, 1840, и Гюльера-Бреголля, *Monuments de l'histoire des Normands dans le Sud de l'Italie*, 1844.



РИС. 69. — ДЕТАЛИ БРОНЗОВЫХ ДВЕРЕЙ БАЗИЛИКИ
САНТ-ПАОЛО-ФУОРИ-ЛЕ-МУРА, ВЪ РИМѢ.

фигуры пророковъ и святыхъ, надписи, занимаютъ пятьдесятъ-четыре компартимента. Стилъ носить признаки той изысканности, которою памятники конца XI вѣка отличаются отъ произведеній IX и X вѣковъ; пропорціи уже не соблюдены, фигуры — удлиненныя и тощія. Особеннаго вниманія въ этихъ дверяхъ, какъ и въ большинствѣ подобныхъ памятниковъ, заслуживаетъ техника: это — уже не барельефы, а бронзовыя дамаскированные доски. На фонѣ металла художникъ вырѣзалъ вглубь контуры фигуръ и линіи складокъ одежды, и получившіяся впалыя черты заполнилъ полосками серебра и золота; головы, ноги и руки были исполнены эмалью. Къ прискорбію, эта богатая и сложная отдѣлка сильно пострадала; еще задолго до пожара 1823 года, входившій въ ея составъ драгоценный матеріалъ расхищенъ ¹⁾).

Тотъ же приѣмъ исполненія и тотъ же стилъ мы видимъ въ однѣхъ изъ дверей собора св. Марка въ Венеціи, которыя, по весьма вѣроятному предположенію, относятся къ тому времени, когда Алексѣй Комненъ хотѣлъ выразить венеціанцамъ свою благодарность (приблизительно къ 1085 г.). Но въ ту пору начиналось пробужденіе искусствъ въ Италіи; поэтому, для исполненія двухъ другихъ дверей своего собора, венеціанцы прибѣгли не къ восточнымъ мастерамъ, а къ мѣстнымъ художникамъ, подражавшимъ однако византійскимъ образцамъ. То же самое было на Югѣ и въ центрѣ Италіи, гдѣ, въ XI вѣкѣ и позже,

¹⁾ Двери Павловской базилики, какими онѣ были до пожара, изданы Аженкуромъ, въ *Histoire de l'art par les monuments*, т. IV, табл. XIII — XX.

церковныя двери Равелло, Трани, Монреале, Пизы и Луки исполнены извѣстными, во многихъ случаяхъ, по имени итальянскими мастерами, постепенно освобождаясь отъ подражанія византийцамъ.



рис. 70. — мироносицы у гроба господня.

(Золотая пластинка, въ Луврскомъ музеѣ.)

Работы, о которыхъ только-что шла рѣчь, примыкаютъ скорѣе къ золотыхъ дѣлъ мастерству, чѣмъ къ скульптурѣ. Искусство обрабатывать драгоценныя ме-

таллы, столь развитое еще въ VIII столѣтіи, продолжало, попрежнему, цѣниться высоко. Къ нему прибѣгали при изготовленіи предметовъ свѣтскаго обихода и церковной утвари: церкви, императорскіе дворцы и дома богатыхъ людей были переполнены золотыми и серебряными издѣліями. Но ничто такъ не недолговѣчно, какъ подобныя вещи, потому что стоимость матеріала заранее осуждаетъ ихъ на скорую гибель. Византійская Имперія испытала столько непріятельскихъ нашествій и опустошеній, что лишь немногія изъ такихъ вещей спаслись отъ алчности побѣдителей. Къ счастью, среди этихъ послѣднихъ, являлись иногда люди, уже давно восхищавшіеся работами византійскихъ золотыхъ дѣлъ мастеровъ и даже пользовавшіеся ихъ талантомъ. Благодаря этому обстоятельству, не все было уничтожено; но, въ настоящее время составить себѣ идею объ этихъ украшеніяхъ греческихъ церквей можно всего яснѣе по драгоценностямъ, хранящимся въ ризницахъ нѣкоторыхъ западныхъ храмовъ.

Драгоценныя издѣлія свѣтскаго характера постигла худшая участь. Изъ слѣдующей главы читатель увидитъ, съ какою дикою жадностью латиняне похищали и ломали все то, что казалось имъ дорогимъ въ дворцахъ: золотые, серебряные и бронзовые предметы превращались въ монету. Относительно такихъ предметовъ мы не имѣемъ никакихъ данныхъ, кромѣ описаній, посвященныхъ византійскими авторами великолѣпнѣйшему императорскому дворцу. Мы уже говорили о золотыхъ и серебряныхъ издѣліяхъ, украсившихъ большой триklinій Магнауры и имѣвшихъ цѣлью поражать иностранцевъ богатствомъ и искусствомъ византійцевъ: здѣсь

красовались золотыя деревья съ сидящими на нихъ и поющими птицами; тамъ поднимались на лапы и издавали рычаніе золотыя львы. Эти диговинки были исполнены начальникомъ императорскихъ мастерскихъ въ царствованіе Теофила Иконоборца. Объ этомъ мастерѣ его современники отзываются, какъ о знаменитомъ ученомъ; кромѣ того, онъ приходился родственникомъ патріарха и состоялъ въ числѣ придворныхъ ¹⁾. Изъ этого видно, какимъ уваженіемъ пользовалась разсматриваемая нами отрасль искусства. Было бы неинтересно перечислять всѣ троны, вѣнцы и всякаго рода золотую утварь, которая, въ извѣстные дни, составлялась въ дворцовыхъ залахъ; лучше заняться произведеніями, объ артистическомъ достоинствѣ которыхъ еще возможно составить себѣ понятіе.

Дошедшія до насъ издѣлія византійскаго золотыхъ дѣлъ мастерства можно раздѣлить на двѣ главныя категоріи: вопервыхъ, на золотыя и серебряныя барельефы, литые, или выбивные (*geroussés*); вовторыхъ, на эмали, въ которыхъ обаяніе красокъ соединялось съ достоинствами стиля и роскошью матеріала.

Изъ числа барельефовъ, золотая пластинка, хранящаяся въ Луврскомъ музеѣ, показываетъ, каковъ былъ вкусъ византійскихъ золотыхъ дѣлъ мастеровъ въ IX или X столѣтіи. Изображенный на ней сюжетъ взятъ изъ евангелія: ангелъ, сидящій у гроба Господня, вѣщаетъ мирносицамъ о Воскресеніи.

О блескѣ, съ какимъ развивалось въ ту пору разсматриваемое искусство, лучше всего можно судить по драго-

¹⁾ Theophanes Cont., бонск. изд., стр. 793.

цѣнностей, хранящимся въ ризницѣ св. Марка, въ Венеціи. Этотъ городъ, находившійся въ безпрестанныхъ сношеніяхъ съ Востокомъ, покупалъ въ Константинополѣ лучшіе предметы церковной утвари и украшалъ ими свой соборъ. Нерѣдко Венеція получала ихъ въ подарокъ отъ императоровъ, искавшихъ союза съ нею. Позже, во время четвертаго крестоваго похода, она обогатилась добычею изъ константинопольскихъ храмовъ. Большинство этихъ предметовъ, сохраненныхъ съ любовью, уцѣлѣло до нашихъ дней. Почти на всѣхъ разнообразныя тона эмали усиливаютъ блескъ золота и серебра; но одинъ изъ нихъ выдѣляется изъ ряда своею красотою и роскошью. Это — знаменитая Палад'Оро, служащая теперь на престольномъ образѣ главнаго алтаря въ соборѣ св. Марка.

Палад'Оро описана много разъ, но за то возбуждала и много споровъ. Нельзя признать ее произведеніемъ однороднымъ, исполненнымъ одновременно: она состоитъ изъ частей, отличающихся между собою стилемъ и большею или меньшею стариною. По этому пункту существуетъ полное согласіе ученыхъ, но они расходятся во мнѣніи относительно времени изготавленія различныхъ частей.

Чтобы составить себѣ нѣкоторое понятіе объ общемъ видѣ этого памятника, надо обратиться къ описанію Лабарта, имѣвшаго случай изслѣдовать его въ нѣсколько пріемовъ и при лучшихъ условіяхъ, чѣмъ тѣ, въ которыхъ можно сдѣлать это теперь. «Палад'Оро — говорить онъ ¹⁾—имѣетъ вообще форму прямоугольника,

¹⁾ См. Лабарта, *Histoire des arts industriels*, т. II и III, и Жюльена Дюрана, *Trésor de l'église Saint-Marc*, 1862.

основаніе котораго равняется, приблизительно, 3,15 м., а высота — 2,1 м. Она содержитъ въ себѣ восемьдесятъ-три эмалевыя картины, или фигуры, обрамленныя широкими бордюрами, въ которые вставлены драгоценныя камни и чеканные медальоны. Эти иконы выступаютъ на фонѣ золота и отдѣлены другъ отъ друга либо колонками, либо пилястрами, разукрашенными жемчугомъ и драгоценными камнями. Тимпаны арокъ, обрамливающихъ иконы вверху, и все пространство свободныхъ полей между эмалями усыяны несчетнымъ множествомъ драгоценныхъ каменьевъ и крупнаго жемчуга (1339 драгоц. каменьевъ и болѣе 1200 жемчужинъ) и маленькими эмалевыми медальонами.... Все вмѣстѣ представляетъ удивительный блескъ и такую роскошь, какой не встрѣтишь ни въ одномъ изъ прочихъ памятниковъ ювелирнаго мастерства.»

Рамки и свободныя пространства между эмалями подвергались не разъ реставраціи, и во многихъ мѣстахъ онѣ — италіанскаго стиля. Эмали, за исключеніемъ очень немногихъ, — несомнѣнно византійскія. Ихъ можно раздѣлить на двѣ группы, или скорѣе, на двѣ, помѣщающіяся одна надъ другой, картины. Въ верхней картинѣ, средину составляетъ большой медальонъ съ изображеніемъ архангела Михаила во весь ростъ. По обѣимъ сторонамъ отъ него группируются шесть композицій: Входъ въ Іерусалимъ, Распятіе, Сшествіе Христа во адъ, Вознесеніе, Сшествіе Св. Духа и Успеніе Богородицы.

Нижняя часть, гораздо болѣе развитая въ вышину, содержитъ въ своемъ центрѣ икону Спасителя, сидящаго на престолѣ. Вокругъ нея, четыре небольшихъ медальона заняты фигурами евангелистовъ. По бокамъ, сверху

и снизу, сопровождают Спасителя многочисленные фигуры ангеловъ и святыхъ. Наконецъ, въ верхнемъ и въ боковыхъ бордюрахъ расположены евангельскія сцены и эпизоды изъ житія св. Марка.

По стилю и по тонкости работы, эти эмали напоминаютъ все то, что было нами сказано о другихъ произведеніяхъ византійскаго искусства; однако не всѣ онѣ одинакаго достоинства. Видно, что работавшіе надъ ними многіе художники жили въ разное время. По старинному преданію, подтверждаемому свидѣтельствомъ нѣкоторыхъ старыхъ венеціанскихъ лѣтописцевъ, дожъ Орсеоло заказалъ въ Константинополѣ, въ 976 г., переднюю доску для великолѣннаго алтаря, которая впоследствии была помѣщена на самомъ алтарѣ и превратилась въ нынѣшнюю Пала-д'Оро. Основываясь на надписяхъ, находящихся на самомъ памятникѣ, это превращеніе можетъ быть приписано даже Орделафо Фаліеро, который тогда же прибавилъ новыя пластинки къ прежде-существовавшимъ (въ 1105 г.). Наконецъ, въ 1209 и 1345 гг., Пала была опять реставрирована и обогащена новыми геммами ¹⁾. Участіе Орделафо Фаліеро въ дѣлѣ поновленія Палы доказывается еще другимъ свидѣтельствомъ, а именно тѣмъ, что подъ медальономъ Христа помѣщено изображеніе Богородицы съ предстоящими ей, съ одной стороны, императрицею Ириною, супругою Алексѣя Комнена, жившаго въ концѣ XI и въ началѣ XII вѣка, а съ другой — самимъ Орделафо Фаліеро, одѣтымъ въ костюмъ высшихъ сановниковъ византійскаго двора.

¹⁾ Вслѣдствіе этихъ разновременныхъ реставрацій нарушился первоначальный стиль и логичное расположеніе многихъ эмалей.

Въ этой смѣси эмалей различныхъ эпохъ старались опредѣлить наиболѣе древнія. Такими Лабартъ считаетъ медальоны съ изображеніями Христа и архангела Михаила, композиціи верхней части Палы, шесть архангеловъ и столько же пророковъ въ нижней части; но съ этимъ мнѣніемъ соглашаются на всѣ, и мнѣ кажется невозможнымъ, чтобы когда-либо послѣдовало окончательное рѣшеніе этого вопроса. Замѣнить противорѣчивыя гипотезы прочными доводами могли бы въ этомъ случаѣ только обстоятельные инвентари XI и XIII столѣтій.

Представленные нами подробности объ этомъ образцовомъ произведеніи византійскаго золотыхъ дѣлъ мастерства позволяютъ намъ не останавливаться надолго предъ другими памятниками подобнаго рода, хранящимися въ ризницѣ св. Марка. Замѣтимъ однако, что Венеція сохранила лишь часть сокровищъ, какими она владѣла въ прежнее время; во многихъ другихъ церквяхъ существовали византійскія напрестольныя иконы, теперь исчезнувшія отсюда. Впрочемъ, прекрасныя золотыя издѣлія Византіи, хотя и не собраны въ одномъ мѣстѣ въ значительномъ количествѣ, тѣмъ не менѣе достойны серьезнаго вниманія. Таковъ, между прочимъ, Лимбургскій ковчегъ для мощей, представляющій большой интересъ потому, что его происхожденіе и время изготовленія извѣстны точнымъ образомъ ¹⁾. Греческая надпись на немъ указываетъ, что онъ былъ исполненъ по приказанію императоровъ Константина и Романа, т. е. между 948 и 959 годами.

¹⁾ См. Ernst aus'm Weerth, *Das Siegeskreuz der bysantinischen Kaiser Constantinus, VII*, 1866.

Ковчегъ имѣетъ форму ларца; середина крышки и внутренность его украшены эмалью, осыпанными вокругъ жемчугомъ и драгоценными каменьями. Всего лучше — эмаль крышки. Сидящему на престолѣ Христу предстоятъ Богородица, св. Іоаннъ Креститель и два ангела. Выше и ниже этого средняго изображенія, помѣщено въ двухъ рядахъ, по шести апостоловъ. «Различныя лица, представленныя на этомъ ковчегѣ — говорить одинъ изъ археологовъ, изучившій его лучше другихъ, — благородны и прекрасны. Согласно характеру тогдашняго искусства, позы ихъ отличаются важностью; въ нихъ есть нѣкоторая грубость и сухость, но, при ближайшемъ разсматриваніи этихъ фигурокъ, видишь такую деликатность формъ, что невольно вспоминаешь античныя произведенія. наброска драпировокъ можетъ соперничать съ классическимъ исполненіемъ» ¹⁾. Къ прискорбію, рисунокъ, какъ бы точно ни былъ онъ сдѣланъ, не можетъ дать вѣрнаго понятія о подобныхъ предметахъ, потому что не передаетъ колорита, составляющаго ихъ привлекательность.

Такъ называемая «корона святаго Стефана», хранящаяся въ Будапештѣ, — произведеніе менѣе древнее, какъ это видно по фигурамъ Михаила Дуки (1071 — 1078) и его брата, помѣщеннымъ на двухъ ея эмалевыхъ пластинкахъ. Изображенія Христа, архангеловъ и разныхъ святыхъ украшаютъ ея окружность. Это — такіе же сюжеты, какъ и тѣ, которые мы находимъ въ византійскомъ ковчегѣ для мощей, хранящемся въ Гранѣ, также въ Венгріи, но съ прибавкою нѣкоторыхъ, болѣе сложныхъ, композицій. Франція также

¹⁾ См. *Annales archéologiques*, т. XVII, выпускъ 6.

владѣтъ нѣкоторымъ числомъ византійскихъ эмалей, имѣющихъ однако меньшую важность и менѣе опредѣлен-

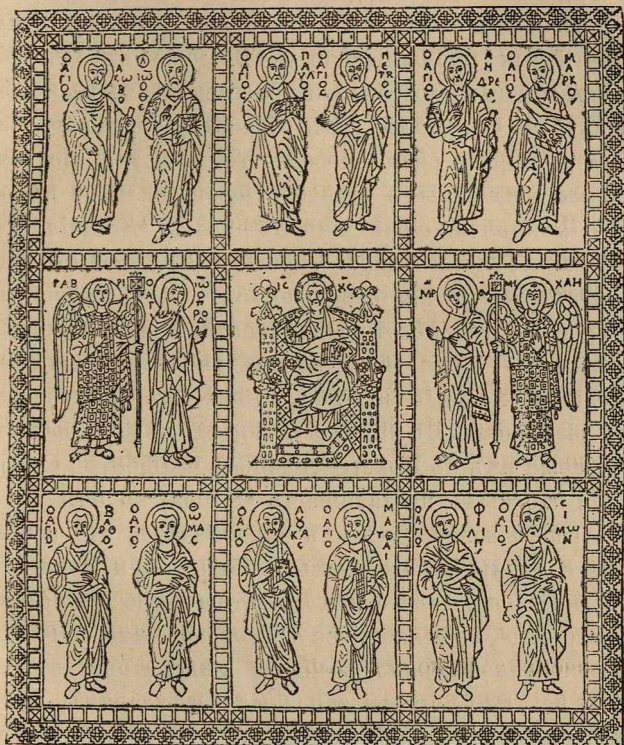


рис. 71. — эмали лимбургскаго ковчега для мощей.

(По *Annales archéologiques*, Дидрона.)

ныя даты. Будучи обязанъ сдѣлать выборку изъ массы памятниковъ, я ограничился бѣглымъ указаніемъ лишь на самые замѣчательные.

Фабрикація роскошныхъ тканей, столь процвѣтавшая въ предшествовавшемъ періодѣ, развилась еще болѣе ¹⁾. Въ Средніе Вѣка то и дѣло говорится о расшитыхъ и тисненныхъ матеріяхъ, которыя распространяла византійская промышленность. Введеніе въ Имперіи культуры шелка доставляло ремесленникамъ въ изобиліи грубый матеріалъ, надъ обработкою котораго они могли изощрять свои способности и вкусъ. Поэтому фабрики роскошныхъ тканей существовали не въ одномъ Константинополѣ: ими славились Тессалія, собственная Греція и Кипръ. Впрочемъ, въ самой столицѣ, императорскимъ мастерскимъ дана была монополія на производство нѣкоторыхъ тканей, болѣе дорогихъ, чѣмъ прочія; такія ткани не поступали въ продажу, и полиція смотрѣла за тѣмъ, чтобы ихъ не вывозили безъ разрѣшенія. Въ 968 г., Луитпрандъ не могъ вывезти купленные имъ въ Константинополѣ матеріи, не смотря на то, что былъ посланникомъ Оттона; но онъ замѣтилъ конфисковавшимъ ихъ чиновникамъ, что венеціанцы и амальфійцы брались снабжать ими Западъ ²⁾. Дѣйствительно, тамъ были извѣстны греческія матеріи особаго рода, называвшіяся *императорскими* и цѣнившіяся очень высоко ³⁾. Когда императоры желали дѣлать богатые подарки западнымъ государямъ, принципамъ, архіереямъ и аббатамъ, они отправляли имъ тѣ или другія роскошнѣйшія матеріи, вышедшія изъ императорскихъ мануфактуръ ⁴⁾. Такъ теперь, во Фран-

¹⁾ См. вышеупомянутые труды Фр. Мишеля, Кайе и Мартена, и проч.

²⁾ См. *Liutprandi Legatio*, гл. 63 и слѣд.

³⁾ Фр. Мишель, т. I, стр. 354 и слѣд.

⁴⁾ Тамъ же, стр. 7, 14, 64, 186 и слѣд., 309 и слѣд.

ціи, дарять въ подобныхъ случаяхъ издѣліями гобелевской ковровой фабрики, или севрскими вазами.

Это запрещеніе вывоза распространялось не на всѣ издѣлія византійскихъ мастерскихъ, а потому шелковыя матеріи и ткани, украшенныя узорами и рисунками, составляли главный предметъ торговли съ Западомъ. О нихъ нерѣдко упоминается въ средне-вѣковыхъ французскихъ поэмахъ, съ указаніемъ на мѣсто ихъ происхожденія; указываются даже различныя области, гдѣ процвѣтало ихъ производство ¹⁾. Крестовые походы и столь пагубное для византійскаго искусства основаніе латинской имперіи въ Константинополѣ, способствовали упадку ткацкихъ мануфактуръ. Еще предъ тѣмъ, сицилійскій король Робертъ закрылъ мастерскія въ Коринѣ, Оивахъ и Аѣинахъ и перевелъ ихъ въ Палермо ²⁾.

Съ VI столѣтія, украшеніе этихъ тканей не измѣнялось и состояло то въ мотивахъ восточной орнаментаціи, то въ религіозныхъ или историческихъ сюжетахъ. Самый замѣчательный образецъ искусства византійскихъ мастеровъ, какой только можно себѣ представить, — императорская далматика, хранящаяся въ ризницѣ Петровскаго собора въ Римѣ. На голубомъ полѣ, въ четырехъ, вышитыхъ золотомъ и шелкомъ, рисункахъ воспроизведены слѣдующія композиціи: на спинѣ — Преображеніе Господне; на правомъ и лѣвомъ плечахъ — Христосъ, преподающій апостоламъ св. причастіе подъ видомъ хлѣба и вина; на груди — Христосъ во славу,

¹⁾ Фр. Мишель, т. I. стр. 240, 250, 306 и слѣд., 330, 332 и слѣд.

²⁾ См. Отто фонъ-Фрейзингена, *De Gestis Frederici I*, т. I, 33.

обширная символическая сцена, заключающая въ себѣ пятьдесятъ-четыре фигуры евангелистовъ, патриар-

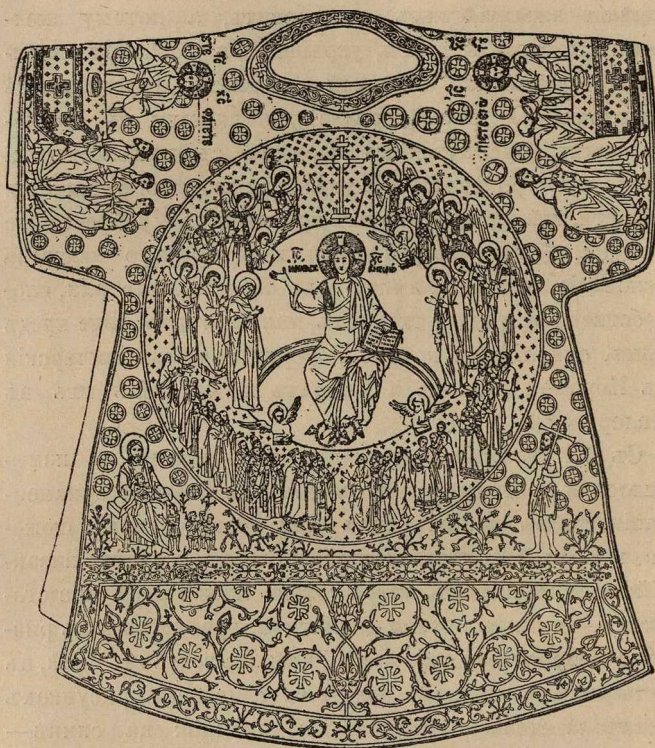


РИС. 72. — ИМПЕРАТОРСКАЯ ДАЛМАТИКА.

(По *Annales archéologiques*, Дидрона.)

ховъ и святыхъ, группирующихся вокругъ Христа, по бокамъ котораго стоятъ Богородица и Иоаннъ Креститель. Вышитыя на далматикѣ греческія надписи

гласятъ объ ея происхожденіи: время ея изготовленія менѣе достовѣрно, такъ какъ преданіе, приписывающее ее Льву III, не подкрѣпляется никакими серіозными доказательствами. Красота нѣкоторыхъ фигуръ на-

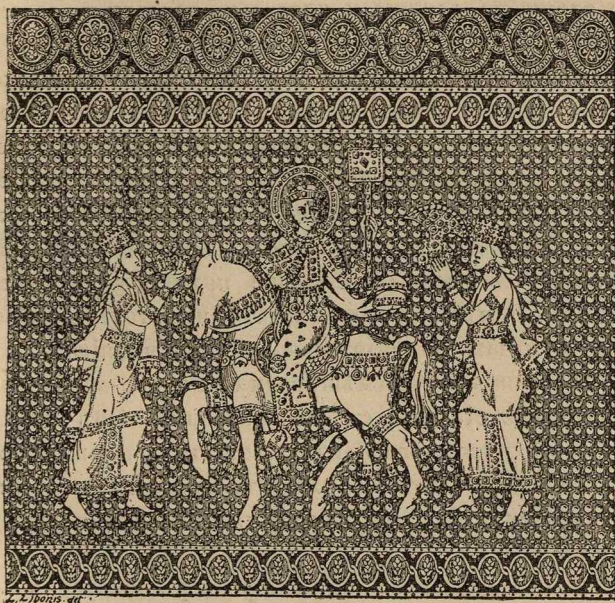


РИС. 73. — БАМБЕРГСКАЯ МАТЕРІЯ.

(Апофеозъ византійскаго императора.)

поминаетъ лучшія произведенія живописи X и XII вѣковъ.

Къ византійскому производству надо отнести кусокъ матеріи, на которомъ изображенъ императоръ, верхомъ на конѣ, и двѣ женщины, подносящія ему корону и

племь. Всѣ детали костюма и стиль — греческіе ¹⁾. Этотъ остатокъ ткани найденъ въ гробницѣ бамбергскаго епископа Гюнтера (1057 — 1065); поэтому извѣстна для него по крайней мѣрѣ старѣйшая дата. Общій видъ его рисунка — очень декоративный, но фигуры уже слишкомъ длинны и нѣсколько неловки по своему движенію, а конь какъ-будто вырѣзанъ изъ дерева.

Наконецъ, въ Византіи процвѣтали керамическое и стеклянное производства, и отъ нея, въ теченіи многихъ вѣковъ, шли на Западъ прекрасныя вазы, чаши и кубки. Относительно такихъ издѣлій, монахъ Теофилъ, въ своемъ *Трактатѣ о различныхъ искусствахъ*, отдаетъ справедливость современнымъ ему грекамъ. Владѣемъ ли мы еще подобными ломкими вещами? Лабартъ полагаетъ, что на этотъ вопросъ можно отвѣчать утвердительно; по его мнѣнію, византійскій фаянсъ часто смѣшивали съ испано-арабскимъ, византійское стекло — съ венеціанскимъ. Онъ указываетъ въ нѣкоторыхъ изъ нашихъ большихъ коллекцій предметы, которые слѣдуетъ возвратить грекамъ; таковы, напр., большія блюда, украшенныя геральдическими орлами ²⁾.

Изъ предложеннаго бѣглаго обзора искусствъ за разсматриваемую эпоху выносятся, однако, общее впечатлѣніе. Въ большинствѣ своихъ произведеній, каковы бы ни были ихъ матеріалъ и важность, тогдашніе греки выказали чувство вкуса и изящества. Между

¹⁾ См. Каие и Мартена, *Mélanges d'archéologie*, т. II. Каие признаетъ эти женскія фигуры за олицетворенія древняго и новаго Рима.

²⁾ См. Лабарта, *Histoire des arts industriels*, т. IV, и Давилье, *Histoire des faïences hispano-moresques*.

фигурами, въ мозаикахъ и миниатюрахъ, съ одной стороны, и между фигурами, воспроизведенными на эмаляхъ и тканяхъ, съ другой, — нельзя замѣтить разницы въ отношеніи стиля: измѣняются лишь приемы

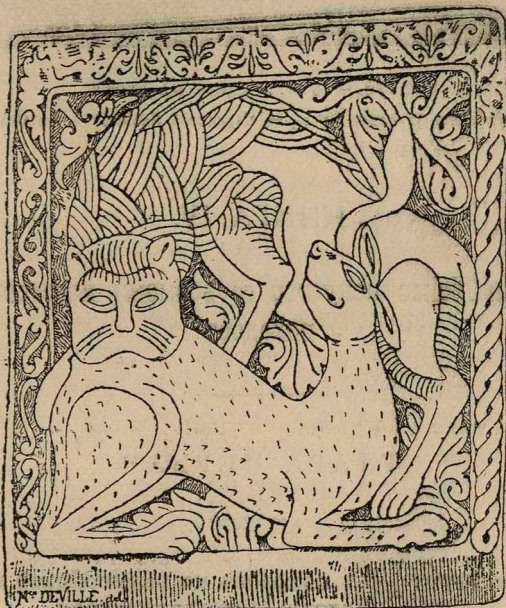


РИС. 74. — ВИЗАНТІЙСКАЯ ПЛИТА, УКРАШЕННАЯ РЕЛЬЕФОМЪ.

исполненія, типы же задуманы въ одномъ и томъ же духѣ, а ловкость часто одинаково велика какъ въ томъ, такъ и въ другомъ производствѣ. Это ли не черта, свойственная дѣйствительно художественнымъ эпохамъ?



РИС. 75. — ОТПРАВЛЕНИЕ НА ОХОТУ.

(Миниатюра изъ рукописи XV в., въ Парижской Национальн. Библіотекѣ.)

КНИГА IV

Византійское искусство со времени Крестовыхъ походовъ

ГЛАВА ПЕРВАЯ

Вліяніе крестовыхъ походовъ на византійское искусство — Паденіе Константинополя

Въ XI вѣкѣ, рядъ важныхъ событій ускорилъ паденіе Византійской Имперіи и, вслѣдствіе того, привелъ къ ослабленію искусствъ. Македонская фамилія исчезла, и только съ трудомъ, послѣ многихъ волненій, удалось новой династіи — династіи Комненовъ — обезпечить за собою верховную власть. Въ Азіи, новые завоеватели, сельджукскіе турки, дѣлали быстрые успѣхи. Въ то время начались крестовые походы, и

латинскій Западъ ринулся на греческій Востокъ. Но явился ли онъ для его защиты? Византійскіе историки не думаютъ этого и видятъ въ крестоносцахъ скорѣе враговъ, чѣмъ союзниковъ. Хотя эти историки и впадаютъ въ преувеличеніе, однако необходимо признать, что латиняне нисколько не заботились объ интересахъ Имперіи, а скорѣе способствовали ея разстройству и разоренію. Къ тому же, религіозная рознь между латинянами и греками препятствовали всякому прочному единенію первыхъ со вторыми: во время перваго крестоваго похода не прошло еще полувѣка съ тѣхъ поръ, какъ константинопольская Церковь вычеркнула имя папы со своихъ диптиховъ, а римскіе легаты положили на престолъ Святой Софіи постановленіе объ отлученіи патріарха Михаила Керуларія (1054).

Такимъ образомъ, сближеніе одной части христіанскаго міра съ другою не принесло греческой цивилизаціи никакой пользы; всѣ выгоды оказались на сторонѣ Запада, куда проникли новыя художественныя вѣянія. Однако, въ одно время, можно было надѣяться, что въ Іерусалимѣ произойдетъ какъ-бы сліяніе элементовъ различнаго происхожденія: дворъ преемниковъ Годфрида Бульонскаго получилъ, въ нѣкоторыхъ отношеніяхъ, греко-латинскую фیزیомію; греческіе художники встрѣчались при немъ на ряду съ явившимися съ Запада; тѣ и другіе нерѣдко работали вмѣстѣ, дѣлая взаимныя заимствованія другъ отъ друга.

Когда крестоносцы овладѣли Іерусалимомъ, болѣе половины тамошнихъ христіанскихъ зданій уже не существовало, или отъ нихъ оставались только развалины. До тѣхъ поръ, пока городъ не былъ отнятъ у латинянъ, что произошло въ 1187 г., они размно-

жали въ немъ храмы и монастыри. Эти сооруженія, будучи дѣломъ западныхъ мастеровъ, не принадлежать къ архитектурной системѣ, употреблявшейся въ XI вѣкѣ въ Византійской Имперіи, и если нѣкоторыми своими частностями напоминаютъ инныя восточныя зданія, то только тѣ, которыя строились въ Сиріи въ V и VI вѣкахъ, но видоизмѣнились и преобразовались на Западѣ ¹⁾. Между церквами Святой Земли, относящимися ко времени крестоносцевъ, и тѣми, которыя построены на берегахъ Сены, не замѣтно на глазъ никакой существенной разницы. Но когда дѣло шло объ украшеніи этихъ сооруженій латинскаго стиля, строители нерѣдко обращались къ грекамъ. Такъ, одинъ изъ нихъ, Ефремъ, въ царствованіе Амальрика, въ 1169 г., исполнилъ, по повелѣнію Мануила Комнена, мозаики церкви Рождества Христова въ Виолеемѣ. Будучи еще цѣлы, онѣ составляли расположенный вдоль стѣнъ рядъ изображеній, соответствовавшихъ тѣмъ, которыя до сихъ поръ мы видимъ въ восточныхъ церквахъ. Къ сожалѣнію, отъ этихъ украшеній, греческихъ и по стилю, и по композиціямъ, остаются теперь только фрагменты: нѣсколько фигуръ ангеловъ, двѣ, или три сцены на евангельскіе сюжеты, изображенія, относящіяся къ исторіи вселенскихъ соборовъ и орнаментальные мотивы ²⁾. Виолеемскія

¹⁾ См. ниже, кн. V, гл. II, то мѣсто, гдѣ говорится о церкви св. Фронта и подобныхъ ей зданіяхъ во Франціи.

²⁾ Объ этихъ мозаикахъ, равно какъ и о палестинскихъ зданіяхъ, см. Де-Вогюэ, *Les églises de la Terre Sainte*, 1860. „Въ фигурахъ есть движеніе и наивность; онѣ не лишены нѣкотораго величія и гораздо лучше романской живописи XII столѣтія“. Однако Де-Вогюэ находитъ въ нихъ отчасти латинское вліяніе.



РИС. 76. — РЪЗЪВА ИЗЪ КОСТИ МЕЛИЗЕНДЫ.

(Въ Британскомъ музеѣ.)

мозаики — не единственный примѣръ въ этомъ родѣ: греческій монахъ Фока, посѣтившій Іерусалимъ въ 1177 г., указываетъ на мозаичныя произведенія въ другихъ церквахъ, а значительная часть мозаикъ въ храмѣ Гроба Господня, отъ которыхъ сохранились теперь лишь скудные остатки, существовала еще въ XVII столѣтіи.

Это сотрудничество грековъ и латинянъ встрѣчаемъ мы и въ другихъ работахъ. Ограничиваясь однимъ примѣромъ, укажу на рѣзбу на кости, исполненную въ Палестинѣ для принцессы Мелизнды, — памятникъ, въ которомъ это сотрудничество очевидно: въ немъ костюмы то латинскіе, то греческіе, и оба стиля перемѣшаны ¹⁾.

Не установилась ли бы болѣе тѣсная связь, и не сдѣлалось ли бы іерусалимское королевство средоточіемъ смѣшаннаго и, вмѣстѣ съ тѣмъ, оригинальнаго искусства? ²⁾ Для того, чтобы это случилось, времени было слишкомъ недостаточно. Вскорѣ потомъ, вниманіе крестоносцевъ обратила на себя самая столица Имперіи.

Явившись въ 1203 г. подъ стѣнами Константинополя, латиняне были поражены великолѣпіемъ этого города, гдѣ, въ теченіе столѣтій, росли и громоздились одни надъ другими монументальныя сооруженія. «Вы можете представить себѣ, какъ много взирали на Константинополь тѣ, которые не видавали

¹⁾ См. Кайе и Мартена, *Nouveaux Mélanges d'archéologie*, т. II.

²⁾ Интересныя подробности, касающіяся этого смѣшенія греческой и латинской цивилизацій, а также вліянія, которое имѣло оно на искусство, можно найти въ сочиненіи Рея: *Les colonies franques en Syrie aux XII et XIII siècles*, 1883.

его никогда; ибо они не воображали, что есть на цѣломъ свѣтѣ столь богатый городъ, когда узрѣли эти высокія стѣны съ роскошными башнями, которыми онъ окруженъ, и эти богатые дворцы и высокія церкви, которыхъ столько, что никто не повѣрилъ бы, если бы не видѣлъ своими глазами, и длину и ширину города, превосходнѣйшаго изъ всѣхъ. И знайте, что не было такого смѣлаго человѣка, плоть котораго не трепетала бы» ¹⁾. Но вскорѣ начались бѣдствія; «бароны воинства сильно опечалились этимъ, и великую жалость возымѣли они при видѣ паденія и разрушенія этихъ прекрасныхъ церквей и богатыхъ дворцовъ и погибели въ жаркомъ пламени этихъ огромныхъ торговыхъ улицъ»; при этомъ пожарѣ разомъ сгорѣло «больше домовъ, чѣмъ сколько найдется ихъ въ трехъ самыхъ большихъ городахъ французскаго королевства.»

Настали еще худшія времена, когда крестоносцы, наконецъ, овладѣли городомъ. Всѣ диковинки, накопившіяся въ дворцовыхъ и церковныхъ сокровищницахъ, были расхищены. Украшенный эмалью и драгоценными камнями престолъ Святой Софіи былъ разбитъ въ куски, изъ-за которыхъ ссорились солдаты; съ соли и иконостаса въ томъ же храмѣ была ободрана золотая и серебрянная отдѣлка. Старые хищники вводили лошаковъ въ самый храмъ и навьючивали на нихъ священную добычу, тогда какъ распутная женщина пѣла и плясала на патріаршемъ мѣстѣ. Даже иконы Христа и святыхъ не избѣгли поруганія; онѣ служили скамейками. Грабители не остановились на этомъ: гробницы императоровъ въ церкви Св.

¹⁾ Виллегардуинъ, изд. Вайль, гл. CXXVIII.

Апостоловъ были взломаны, и изъ нихъ похищены драгоценности. Наконецъ, превосходѣйшіе памятники античнаго искусства, собранные по всему греческому міру для украшенія Константинополя, не нашли себѣ пощады предъ алчностью крестоносцевъ: бронзовыя статуи пошли въ горнила и превратились въ грубыя монеты. Кто исчислитъ всѣ памятники, погибшіе для насъ во время этого разоренія? Сами византійцы лишились при немъ тѣхъ образцовъ, которыми они многократно вдохновлялись, и зрѣлище которыхъ поддерживало въ нихъ любовь къ прекрасному. Никита Хониата — грекъ, повѣствующій объ этихъ дикихъ грабительствахъ, — плачетъ на развалинахъ дивныхъ памятниковъ, спасенныхъ отъ гибели прелестью своихъ формъ; онъ прокликаетъ крестоносцевъ и, обращаясь къ Константинополю, восклицаетъ: «О городъ, око всѣхъ городовъ, знаменитое во всемъ мірѣ! Матерь церквей, средоточіе наукъ и искусствъ!... Мать плодоносная, одѣтая нѣкогда въ императорскій пурпуръ, а теперь покрытая грязными лохмотьями и лишенная дѣтей! Ты, нѣкогда возсѣдавшая на высокомъ тронѣ, шествовавшая гордо, царственная лицомъ, величественная ростомъ, теперь ты унижена и убита; драгоценныя одежды твои изодраны, блескъ очей твоихъ потухъ!» Историкъ, лично присутствовавшій при описываемыхъ имъ ужасахъ, еще долго изливаетъ свои жалобы и проклятія; читая его, какъ-будто слышишь тѣ погребальныя причитанія, которыя новѣйшіе греки, какъ и во времена Гомера, распѣваютъ надъ покойниками ¹⁾.

¹⁾ Никита Хониата, Житіе Алексѣя Дуки Марзуфла; Взятіе города; Константинопольскія статуи.

На самомъ дѣлѣ, это былъ конецъ блестящей цивилизаціи, и Восточной Имперіи уже не суждено было



РИС. 77. — МАНУИЛЬ КОМЕНЪ И ЕГО СЕМЕЙСТВО.

(Въ Луврскомъ музеѣ.)

возвратить свою прошлую славу и благосостояніе. Однако латинское владычество было непродолжительно:

въ 1261 г., Михаилъ Палеологъ вступилъ снова въ Константинополь. Но эта новая имперія — какъ говоритъ Монтескьё — «была лишь призракомъ первой.» Будучи угрожаема со стороны турокъ, постоянно расширявшихъ свои завоеванія, и бесплодно моля Западъ о помощи, она влачила лишь жалкое существованіе.

Среди этихъ бѣдствій и опустошеній, могли ли искусства воспрянуть къ новой жизни? Время великихъ созданій уже миновало, и вскорѣ должно было наступить господство преданія и подражательности. Крестовые походы, приходившіе къ концу, не оказали благотворнаго вліянія на искусство Востока. Слѣды этого вліянія встрѣчаются только въ архитектурѣ; но и здѣсь оно ограничивается лишь нѣкоторыми странами, въ которыхъ удержались латинскія учрежденія, каковы, напр., собственная Греція и острова. Тутъ не только часто встрѣчаются зданія западнаго стиля, но даже и сооруженія греческаго происхожденія нерѣдко приближаются къ чужеземнымъ формамъ, какъ напр. въ Мистрѣ, гдѣ, рядомъ съ византійскими куполами, возвышается латинская колокольня. Впрочемъ, для насъ такія сочетанія представляютъ второстепенный интересъ; они не породили новой школы, и вездѣ, гдѣ только художественная образованность сохраняла нѣкоторую силу, здѣше остались вѣрны прежнимъ образцамъ ¹⁾.

Съ XIII-го по XV-ый вѣкъ, императоры покровительствовали искусствамъ; многіе изъ нихъ, слѣдуя примѣ-

¹⁾ См. Ленуара, *Archit. monastique*, т. I, стр. 273—315; сочиненія Бюшона о господствѣ французовъ въ Морѣѣ; Кутò, *Choix d'églises byzantines*.

рамъ прошедшаго, украшали свои дворцы, строили монастыри и церкви; но старанія ихъ не имѣли полного

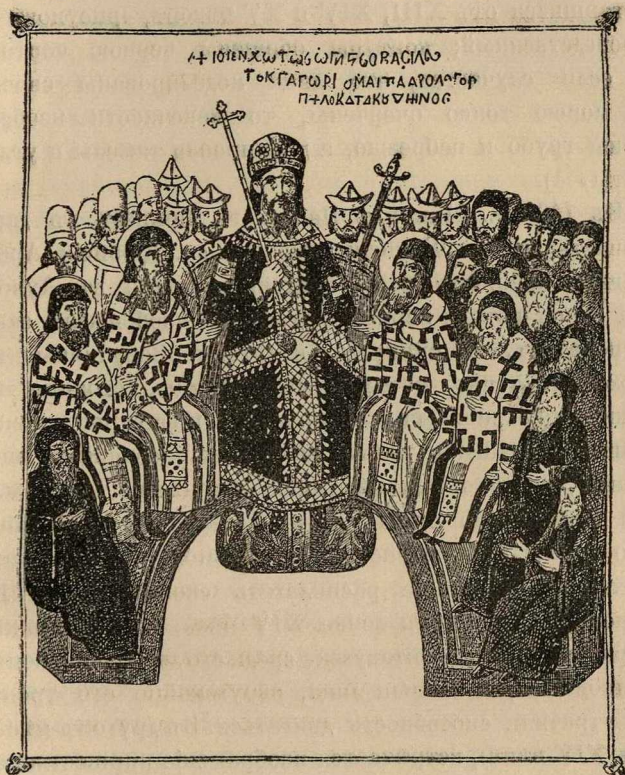


РИС. 78. — ІОАННЪ КАНТАКУЗЕНЪ И ЕГО ДВОРЪ,

(Въ Націон. Библіотекѣ, въ Парижѣ.)

успѣха, и ничто не могло сравниться въ эту эпоху съ пышнымъ разцвѣтомъ искусства въ IX и X вѣкахъ.

Если разсматривать только миниатюры нѣкоторыхъ рукописей, то покажется даже, что живопись пришла въ крайній упадокъ. Въ большинствѣ миниатюръ, оставшихся отъ XIII, XIV и XV вѣковъ, «рисунокъ — посредственный; контуры обведены черною чертою, и если случается, что лица моделированы сносно и порою тонко очерчены, то конечности изображены грубо и небрежно, а драпировки тяжелы и угловаты» ¹⁾).

Въ 1408 г., Мануилъ Палеологъ принесъ въ даръ монастырю св. Діонисія рукопись св. Діонисія Ареопагита, хранящуюся въ настоящее время въ Луврѣ. На одной изъ ея первыхъ страницъ изображенъ самъ императоръ, съ супругою и дѣтьми. Закутанныя въ тяжелыя, точно металлическія одежды, стоящія на какихъ то странныхъ подставкахъ, эти фигуры лишены движенія и жизни; только головы, вырисованныя тщательно, имѣютъ еще нѣкоторое выраженіе. Но было бы неправильно судить по этой странной композиціи обо всѣхъ миниатюристахъ этой эпохи. Многіе изъ нихъ умѣли лучше располагать свои фигуры. Въ одномъ манускриптѣ конца XIV вѣка, мы видимъ императора Іоанна Кантакузена среди его двора: епископы, полководцы, чиновныя лица, окружающіе его тронъ, не утратили способности двигаться. Въ другомъ мѣстѣ (въ XIV вѣкѣ), встрѣчается изображеніе пиршества: за столомъ сидятъ три молодыхъ человѣка и молодая женщина съ богатымъ уборомъ на черныхъ волосахъ. «Этотъ маленький рисунокъ, по граціозности, уму и жизненности, равняется произведеніямъ нашихъ лучшихъ

¹⁾ Бордье, вышеупом. соч., стр. 15.

современныхъ рисовальщиковъ»¹⁾. Еще на одномъ рисункѣ (въ XV в.), мы видимъ византійскаго вельможу, отправляющагося на охоту въ сопровожденіи своихъ слугъ и собакъ (рис. 75), — сцену, полную прелести и жизни. Можетъ быть, художники, изображая подобные сюжеты, чувствовали себя больше въ ударѣ, потому что, въ этомъ случаѣ, имъ не приходилось имѣть дѣло съ религіозными традиціями. Какъ бы то ни было, но искусство, хотя оно уже и не представляло всей мощи предшествовавшихъ вѣковъ, все же выражалось въ произведеніяхъ недюжиннаго достоинства.

Въ крупной декоративной живописи въ это время какъ-будто проявляются нѣкоторыя попытки возрожденія, оказывавшіяся не совершенно безплодными. Въ Салоникахъ образовалась знаменитая школа, о которой будетъ говориться въ слѣдующей главѣ. Въ Константинополѣ работали мастера, также нелишенные таланта. Доказательство того мы видимъ въ церкви, находящейся вблизи Адрианопольскихъ воротъ (теперь Какріехъ-Джами). Она была реставрирована въ царствованіе Андроника II (1282—1328) великимъ логофетомъ Θεодоромъ Метохитой, украсившимъ ее мозаиками; на одной изъ нихъ представленъ онъ самъ, стоящимъ на колѣнахъ предъ Христомъ. Въ нартексѣ и внутри церкви находятся изображенія чудесъ Спасителя и многочисленныя фигуры святыхъ. Работа этихъ мозаикъ до такой степени замѣчательна, что ее можно сравнить съ произведеніями школы Джотто. Въ XIV вѣкѣ, Іоаннъ Палеологъ украсилъ новыми мозаиками

¹⁾ См. Лабарта, т. I, стр. 176. У Лабарта, Унгера и Бордье можно найти указанія на различныя рукописи того времени.

Святую Софію, какъ на это указываетъ то обстоятельство, что его изображеніе находится тамъ рядомъ съ болѣе древними произведеніями, реставрированными по его повелѣнію. Даже и за предѣлами столицы и Аѳонскихъ монастырей процвѣтало мозаичное искусство; такъ, напр., мы видимъ мозаичные образа въ Дафнскомъ монастырѣ, близъ Аѳинъ, вновь отстроенномъ, вѣроятно, уже при латинскомъ владычествѣ. На пандативахъ купола въ этомъ храмѣ изображены Благовѣщеніе, Рождество, Крещеніе и Преображеніе ¹⁾.

Однако въ то время чаще всего прибѣгали къ фрескамъ. Подробности, которыя мы сообщимъ далѣе о стѣнной живописи на Аѳонской горѣ, избавляютъ насъ отъ обязанности подробно говорить здѣсь о памятникахъ этой живописи, встрѣчающихся въ другихъ мѣстахъ: достаточно указать на фрески, украшающія собою церкви Требизонда, воспроизведенныя отчасти въ сочиненіи Тексье ²⁾.

Къ этой эпохѣ, я полагаю, слѣдуетъ отнести большинство писанныхъ на деревѣ картинъ византійскаго происхожденія, хранящихся въ публичныхъ и частныхъ коллекціяхъ Западной Европы. Безъ сомнѣнія, онѣ попали туда по большей части во время крестовыхъ походовъ, или эмиграціи, слѣдовавшей за взятіемъ Константинополя турками. Изъ всѣхъ музеевъ, Ватиканскій обладаетъ самымъ богатымъ и интереснымъ собраніемъ такихъ иконъ. Сюжеты ихъ — тѣ же, что и встрѣчающіеся въ стѣнной живописи и въ мозаикѣ:

¹⁾ См. Дидрона, *Manuel*, стр. 425, прим.

²⁾ *Achitect. byzantine*, таб. LXVI. Я незнакомъ съ самыми фресками, но мнѣ кажется, что снимки не передаютъ въ точности ихъ стиля.

видно, что какъ здѣсь, такъ и тамъ, работали одни и тѣ же художники, въ одномъ и томъ же стилѣ, въ одномъ духѣ. Изъ ихъ числа, можно указать на нѣкоторые, снабженные подписью художника. Такова икона, изображающая жизнь сирійскихъ подвижниковъ въ пещерахъ, высѣченныхъ въ склонѣ горы: одни изъ нихъ читаютъ, другіе плетутъ корзины. Съ одной стороны, мы видимъ почившаго св. Ефрема и ангела, уносящаго его душу на небо, съ другой — св. Симеона Столпника. Эта картина принадлежитъ кисти Эммануила Цанфурнари; если вѣрить преданію, она была привезена въ Италію Скварчоне, учителемъ Мантеньи. Другая икона — Божія Матерь, кормящая грудью Христа, — подписана Антоніемъ Пампилопомъ. Во Флоренціи, въ Неаполѣ, въ берлинскомъ музеѣ, находятся произведенія Варнавы, Андрея Рикко изъ Кандіи, Доната и Ангела Бизаманновъ, жившихъ въ Отрантѣ, и Θεодора ¹⁾. Однако, хотѣлось бы знать съ большею достовѣрностью, когда именно работали эти художники — въ XIV или XVI вѣкѣ, и не принадлежатъ ли они въ одинаковой степени итальянской и византійской школамъ? Не законно ли, въ этомъ отношеніи, нѣкоторое сомнѣніе, когда въ Ватиканѣ встрѣчаешься съ Дюреровскимъ Посѣщеніемъ Богородицы, скопированнымъ въ византійскомъ стилѣ? ²⁾

На Востокѣ, во многихъ монастыряхъ хранятся иконы подобнаго рода; но изъ нихъ весьма немногія снабжены подписью художника и обозначеніемъ времени, когда написаны.

¹⁾ См. Даженкура, *Hist. de l'art*, т. V, таб. LXXXI, XСХІІ, XСХІІІ, СХІ.

²⁾ См. тамъ же, табл. СХІІІ.

Но шли годы, и будущее все болѣе и болѣе омрачалось, все чаще и чаще обнаруживались признаки, предвѣщающіе паденіе Имперіи. Въ началѣ XV вѣка, Константинополь уже сильно спустился съ высоты своего величія. Къ пожарамъ 1204 года присоединились пожары, сопровождавшіе возвращеніе туда грековъ въ 1261 г. Большой дворецъ былъ покинутъ, и даже на содержаніе Святой Софіи не всегда находились необходимыя деньги.

Одинъ любопытный документъ даетъ намъ возможность составить себѣ нѣкоторое понятіе о Константинополѣ въ началѣ XV столѣтія. Въ 1403 г. посѣтилъ этотъ городъ кастильскій посланникъ Руи Гонсалесъ-де-Клавихо. Отчетъ объ его путешествіи сохранился до нашихъ дней. Городъ еще не оправился отъ всѣхъ перенесенныхъ имъ бѣдствій, населеніе его уменьшилось, и множество развалинъ покрывало его улицы. «Хотя городъ великъ и красивъ, но плохо населенъ..... Въ Константинополѣ множество громадныхъ зданій, домовъ, монастырей и церквей, но большинство ихъ разрушено и стоитъ въ развалинахъ; однако по всему видно, что, въ цвѣтущее время своего существованія, городъ этотъ былъ однимъ изъ самыхъ замѣчательныхъ въ мірѣ. Говорятъ, что даже и теперь въ немъ находится 3,000 большихъ и малыхъ церквей.» Посланникъ посѣтилъ главнѣйшія изъ нихъ и описываетъ ихъ достопримѣчательности, въ особенности же ихъ мозаики. Передъ Святой Софіей еще возвышалась колоссальная статуя Юстиніана, въ куполѣ и въ галереяхъ этого храма сіяли мозаики. Въ церкви св. Іоанна въ Гебдомонѣ находился «богатѣйшій образъ св. Іоанна превосходной мозаичной работы; высокій куполъ разукрашенъ отличными изображеніями, также мозаичными.» Иногда пу-

тешественникъ обозначаетъ сюжеты, трактованные художниками. Такъ, въ церкви св. Маріи у Городской Стѣны, или у Фонтана, было «много лицевыхъ изображеній, между прочимъ изображеніе св. Маріи, и тутъ же, напротивъ, съ одной стороны, изображеніе императора, а съ другой — императрицы, а въ ногахъ у иконы св. Маріи представлено тридцать замковъ и городовъ, съ именами каждаго изъ нихъ, написанными погречески. И сказано имъ было, что означенные города и замки принадлежали этой церкви и подарены ей императоромъ, имѣвшимъ римское имя и похороненнымъ въ этой церкви.» Въ сѣняхъ церкви было «изображено древо Іессея, отъ котораго произошла Пресв. Дѣва Марія. Это было мозаичное произведеніе, столь удивительно-роскошное и художественно-выполненное, что тотъ, кто его видѣлъ, не увидитъ уже ничего тому подобнаго.» Внутри церкви, «куполь былъ весь мозаичной, а на стѣнахъ видѣлись исполненныя мозаикою прекрасныя происшествія изъ свящ. писанія, начиная съ того, какъ архангелъ Гавріилъ благовѣтствовалъ Пресв. Дѣвѣ, и кончая Рождествомъ Нашего Господа Іисуса Христа; потомъ, какъ ходилъ Онъ по свѣту со своими учениками, и все теченіе Его блаженной жизни до той поры, когда Онъ былъ распятъ на крестѣ.» Въ церкви св. Георгія, «корпусъ храма очень высокъ и весь покрытъ мозаикою; на немъ видно изображеніе Господа Нашего І. Христа, когда Онъ вознесся на небо, а также изображеніе Бога-Отца и сошествія Св. Духа» ¹⁾).

¹⁾ Меримé перевелъ этотъ отчетъ съ кастильскаго нарѣчія XV столѣтія на французскій языкъ; см. *Revue d'architecture* К. Дали, т. II. Отсюда я заимствовалъ свои цитаты.

Въ 1422 г., Константинополь и его памятники были описаны флорентійцемъ Бондельмонти. Онъ изображаетъ городъ въ развалинахъ и достойнымъ жалости. Объ его обширности и находившемся въ немъ великолѣпномъ дворцѣ Бондельмонти пишетъ, какъ о вещахъ прошедшихъ и исчезнувшихъ. Восхваляя роскошь Святой Софіи, онъ говоритъ, правда, съ очевиднымъ превеличеніемъ: «Теперь отъ нея остался только сводъ, потому что все разбито и уничтожено.» Изъ этихъ словъ слѣдуетъ заключить, что красивѣйшая часть города была тогда вся въ развалинахъ.

Въ 1453 г., турки овладѣли Константинополемъ. Вскорѣ послѣ того, лучшія церкви превратились въ мечети; живопись и мозаика были почти повсюду уничтожены и замазаны слоемъ извести. Въ 1550 г., французъ Пьеръ Жилли разыскивалъ въ Константинополѣ и его окрестностяхъ всѣ остатки древности и на каждомъ шагѣ наталкивался на развалины. Въ настоящее время, для того, чтобы составить себѣ понятіе о томъ, какова была нѣкогда Византія, и сколько было въ ней церквей, дворцовъ и монастырей, приходится обращаться за свѣдѣніями къ стариннымъ источникамъ и къ ученымъ сочиненіямъ.

ГЛАВА ВТОРАЯ

Искусство въ монастыряхъ Аѳонской Горы

Византійское искусство, съ XIII вѣка клонившееся постепенно къ упадку, нашло себѣ, по крайней мѣрѣ, подъ старость, обезпеченное убѣжище въ монастыряхъ. Тамъ, въ бѣльшей безопасности отъ политическихъ переворотовъ и нашествія чужеземцевъ, оно удержалось до нашихъ дней, обреченное отнынѣ постоянно воспроизводить одни и тѣ же религіозные сюжеты. Творческая сила, одушевлявшая это искусство въ предшествовавшіе вѣка, мало по малу, угасла, и оно, такъ сказать, пережило самого себя. Однако, даже плоды его упадка не лишены для насъ интереса, благодаря именно той вѣрности, съ какою въ новѣйшихъ его созданіяхъ нерѣдко повторяются старинныя произведенія.

Въ числѣ греческихъ монастырей, самые знаменитые—монастыри Аѳонской, или Святой Горы. Скученные на Халкидскомъ полуостровѣ, они образуютъ настоящую монашескую республику, которая, даже подъ турецкимъ владычествомъ, наполовину сохранила свою независимость. Многіе путешественники описывали очарованіе этой горной мѣстности, сплошь покрытой лѣсами, сквозь которые, на каждомъ шагу, просвѣчиваютъ голубыя волны Средиземнаго моря, прости-

рающагося, подъ лучами яркаго солнца, до самаго горизонта ¹⁾).

Не разъ было также говорено объ организаціи этого маленькаго государства, равно какъ и о странной и

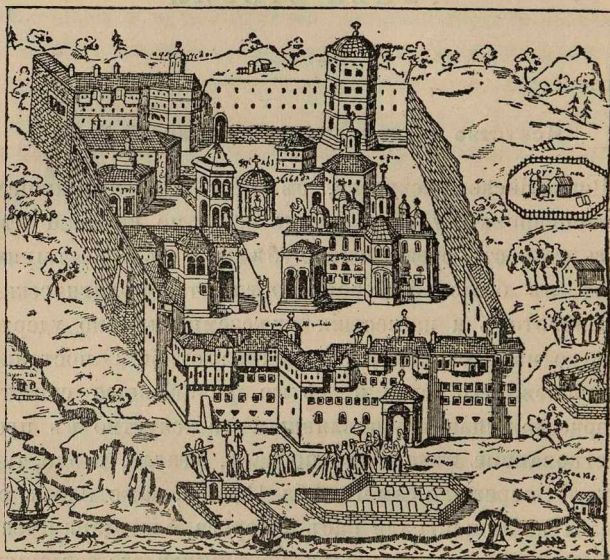


РИС. 79. — одинъ изъ аѳонскихъ монастырей.

(Съ византійской гравюры.)

живописной внѣшности этихъ обителей и скитовъ, жмущихся другъ къ другу ²⁾). Монастыри эти заслужи-

¹⁾ См. что говоритъ объ Аѳонѣ, на своемъ поэтическомъ языкѣ, Никифоръ Григорасъ (XV в.), въ Визант. Исторіи, кн. XIV, гл. VII и VIII.

²⁾ Объ Аѳонской Горѣ и находящихся на ней художественныхъ произведеніяхъ см. статью Дидрона въ *Annales archéologiques*,

ваютъ вниманія съ нашей стороны преимущественно заключающимися въ нихъ художественными предметами. Въ теченіи восьми, или девяти вѣковъ, здѣшніе иноки не переставали перестраивать свои обители и церкви и умножать въ нихъ иконы и фрески. Такимъ образомъ получилась смѣсь произведеній всѣхъ эпохъ, въ которой порою трудно разобратъся. Необходимо время, чтобы освоиться съ этими памятниками и уяснить себѣ различіе между ними въ отношеніи эпохъ и стилей, — чтобы получить, наконецъ, навыкъ подмѣчать малѣйшіе признаки, по которымъ возможно было бы опредѣлять время ихъ исполненія. Поэтому не удивительно, что въ показаніяхъ путешественниковъ встрѣчается такъ много противорѣчій по этому предмету.

Самая исторія аѳонскихъ монастырей иногда очень темна ¹⁾. Если вѣрить легендамъ, сама Богородица посѣтила Аѳонтъ, а позднѣе, въ IV и V вѣкахъ, Константинъ, Пульхерія и Аркадій основали на немъ монастыри; но, по достовѣрнымъ извѣстіямъ, появ-

т. IV, V, XVII, XVIII, XX, XXI, XXIII, XXIV; Папети, въ *Revue de deux mondes*, 1848 (свѣдѣнія не всегда вѣрныя); Миллера, *Archives de missions*, т. II, и *Correspondant*, 1866; А. Пру, *Tour du monde*, 1860; Н. Де-Вогюэ, *La Syrie, le mont Athos*, и проч. Русскій ученый, г. Севастьяновъ, изслѣдовавшій основательно Аѳонскую Гору, помѣстилъ результаты своихъ изысканій въ *Annales archéol.*, т. XXI.

¹⁾ Одно изъ самыхъ точныхъ сочиненій по этому предмету принадлежитъ В. Ланглуа: *Le mont Athos et ses monastères*, Парижъ 1867. Много свѣдѣній желающіе найдутъ въ соч. Ксантиса: Историческое описаніе аѳонскихъ монастырей, Салоники, 1870 (на греч. языкѣ); но надо замѣтить, что въ немъ легенды примѣшаны къ исторіи. Г. Ланглуа пользовался по этой части всѣми работами, исполненными до 1867 г.

леніе монастырей на Аѳонѣ относится къ гораздо болѣе позднему времени, и монастырская жизнь получаетъ здѣсь полное развитіе только въ X и XI вѣкахъ. Одинъ изъ сыновей императора Михаила Рангабе, Павелъ Ксеропотамскій и, нѣсколько лѣтъ спустя, нѣкій Аѳанасій, человѣкъ благороднаго происхожденія, сдѣлавшись иноками, образовали религіозную республику.

Въ это время основались большіе монастыри: Лавра, Ватопедскій, Иверскій, Ксеропотамскій, Есфигменскій. Первые четыре донынѣ считаются самыми важными на Аѳонѣ. Всѣ народы православнаго исповѣданія, — славяне, болгаре, армяне, — старались завести на Святой Горѣ свои обители. Императоры предоставляли многія льготы аѳонцамъ и даже освободили ихъ отъ подчиненности константинопольскому патріарху. Правда, въ XIII вѣкѣ, для аѳонскихъ иноковъ наступило тяжелое время, вслѣдствіе основанія латинской монархіи. Франкскій пришлецъ завладѣлъ Святою Горою и не щадилъ ея иноковъ. Воспоминаніе объ его притѣсненіяхъ сохранилось еще до нашихъ дней. Но когда національная династія снова водворилась въ Константинополь, дорогіе дары вознаградили монастыри за всѣ перенесенныя ими бѣдствія. При Палеологахъ, аѳонскіе обители процвѣтали, какъ никогда; множество драгоценностей въ ихъ ризницахъ свидѣтельствуетъ о щедрости Андроника II; въ Ватопедскій монастырь удалился императоръ Іоаннъ Кантакузенъ. По завоеваніи Греціи турками, Магометъ II утвердилъ за аѳонскими монастырями всѣ ихъ привилегіи и неприкосновенность ихъ имущества. Такимъ образомъ, благодаря стеченію необычайныхъ обстоятельствъ, судьба оградила это монашеское государство отъ грабежей, въ

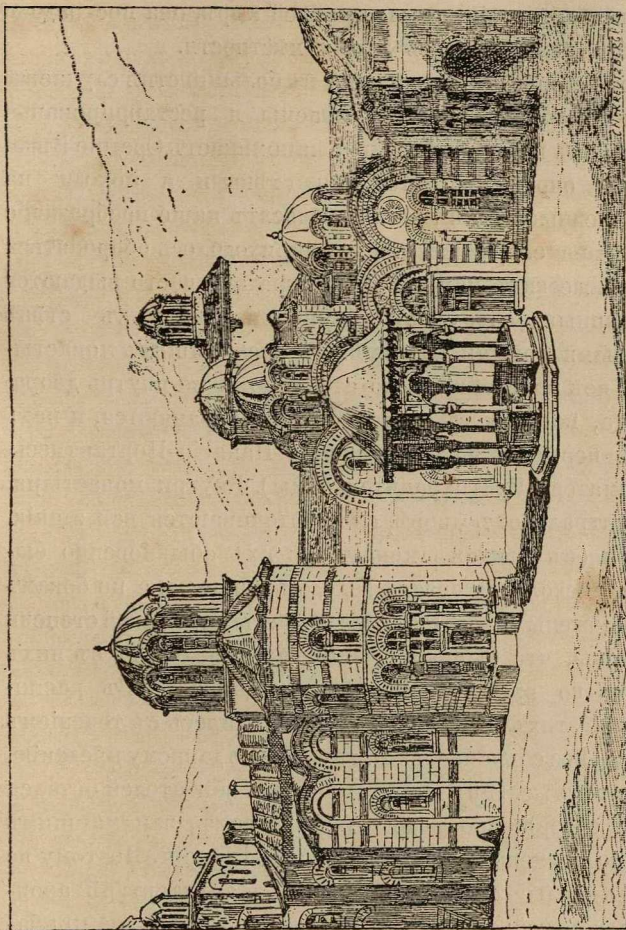


РИС. 80. — ДВОРЪ ХИЛАНДАРСКАГО МОНАСТЫРЯ.
(На Леонъ.)

конецъ разорившихъ другіе греческіе монастыри и церкви. Если Аѳонская Гора и не избѣгла вполне тогдашнихъ бѣдствій, то, по крайней мѣрѣ, она пострадала гораздо меньше, чѣмъ другія мѣстности.

Хотя Аѳонскіе монастыри, въ большинствѣ случаевъ, были много разъ перестраиваемы и реставрированы, однако ихъ внѣшность сильно напоминаетъ Средніе Вѣка. Будучи окружены высокими стѣнами и походя на укрѣпленные замки, они переносятъ наше воображеніе въ тѣ времена, когда инокамъ приходилось обороняться отъ вражескихъ нападеній. На оградахъ часто выдаются деревянные сооруженія, прикрѣпленные къ стѣнѣ длинными косыми балками. Въ древнѣйшихъ монастыряхъ, всѣ постройки выходятъ лицомъ во внутрь двора. Ворота, ведущія въ обители, строго охраняются, и надъ ними перѣдко виситъ икона Панагіи-Портаитиссы (Богоматери-Вратохранительницы). Внутри монастыря, на центральномъ дворѣ, сосредоточиваются всѣ зданія, церкви (въ каждомъ монастырѣ ихъ обыкновенно бываетъ нѣсколько), святой колодезь, трапеза, а по бокамъ расположены кельи. Главные монастыри до такой степени обширны, что тысячи богомольцевъ находятъ въ нихъ пріютъ во время большихъ праздниковъ. Въ расположеніи этихъ зданій ничто не измѣнилось съ теченіемъ вѣковъ; все сохраняется тамъ согласно давнему преданію, точно такъ же, какъ духъ тамошнихъ обитателей остался почти совершенно недоступенъ идеямъ, занимавшимъ міръ со времени паденія Греческой Имперіи. Поэтому не стоитъ долго останавливаться на архитектурѣ аѳонскихъ церквей: все, что можно сказать о нихъ, не прибавило бы новыхъ данныхъ къ тѣмъ, какія представляютъ зданія, о которыхъ уже было говорено мною.

Другое дѣло — убранство этихъ церквей. Нѣкоторые изъ нихъ, вѣроятно, были нѣкогда сплошь украшены мозаиками. Самые любопытные остатки такого украшения можно видѣть теперь въ Ватопедскомъ Каѳоликонѣ. На тимпанѣ двери вѣшняго притвора, мозаика съ золотымъ фономъ представляетъ Христа и предстоящихъ ему Богородицу и Іоанна Крестителя. По бокамъ той же двери, съ той и другой сторонѣ, заключены въ рамкахъ лица Благовѣщенія, которое повторено и внутри церкви. Наконецъ, тимпанъ одной изъ дверей, ведущихъ изъ вѣшняго притвора во внутренний, изображаетъ св. Николая. Въ прошедшемъ столѣтіи, по разсказу греческаго путешественника, еще существовали въ этомъ храмѣ другія мозаики, впоследствии исчезнувшія ¹⁾.

Къ какому времени относятся эти мозаики, покрывавшія прежде, быть можетъ, всю церковь? Находящаяся на нихъ надпись свидѣтельствуетъ, что онѣ были исправлены стараніемъ игумена Іоанникія, но когда жилъ этотъ инокъ — неизвѣстно. Въ другой надписи сказано, что притворъ «расписанъ» Андроникомъ Палеологомъ въ 1312 г.; если здѣсь разумѣется дѣйствительно живопись, то слѣдуетъ принять, что мозаики существовали ранѣе указанного времени. Судя исключительно по ихъ стилю, я думаю, что ихъ можно отнести къ XII или XIII вѣку.

Въ другомъ, Ксенофонскомъ монастырѣ, еще существуютъ двѣ мозаичныя фигуры, находящіяся теперь не на прежнемъ своемъ мѣстѣ и составляющія часть исчез-

¹⁾ Подробное описаніе этихъ мозаикъ дано мною въ сочиненіи: Duchesne et Bayet, Mission au mont Athos, стр. 310 и слѣд.

нущаго, болѣе обширнаго, произведенія. Онѣ изображаютъ двухъ святыхъ воиновъ, св. Георгія и св. Димитрія. Оба они одѣты въ византійскій костюмъ, шитый золотомъ и украшенный жемчугомъ. Относительно времени исполненія этихъ мозаикъ, нѣтъ никакихъ указаній; по моему мнѣнію, онѣ — приблизительно той же эпохи, какъ и ватопедскія, хотя исполненіе ихъ болѣе деликатно.

Гораздо большаго вниманія заслуживаетъ аѳонская живопись. И по ея части, самые старинные памятники исчезли. У византійскихъ живописцевъ было вообще въ обычаѣ выставлять, гдѣ-нибудь въ уголкѣ своего произведенія, время, когда оно окончено ими. Въ этихъ надписяхъ почти всегда упоминаются имена настоятеля обители и живописца, годъ, индиктионъ, а иногда даже день мѣсяца. Указанія эти драгоцѣнны, но не простираются далеко въ старину, такъ какъ аѳонскіе монахи, разумѣется, неособенные поклонники старой живописи. Изъ ихъ разсказовъ, отличающихся фантастическою хронологіею, можно догадаться, что обычай подписывать работы завелся у нихъ только съ тѣхъ поръ, какъ его внушили имъ путешественники. Вообще, когда живопись приходитъ въ большое разрушеніе, они ее поновляютъ; когда ея тоны блѣднѣютъ, какой-нибудь реставраторъ оживляетъ краски. Последнее не составляетъ большаго труда: многіе монастыри имѣютъ своихъ живописцевъ, трудъ которыхъ не требуетъ ни большаго времени, ни большаго вознагражденія. Такимъ образомъ, самыя старинныя, помѣченныя годами, произведенія, какія я только видѣлъ, восходятъ не далѣе, какъ къ началу и къ срединѣ XVI столѣтія. Нѣкоторыя изъ нихъ могутъ быть

относимы къ предшествующей порѣ, но лишь въ рѣдкихъ случаяхъ. Слѣдовательно, произведенія эти — довольно недавнія, но за то ихъ — несчетное множество. Въ аеонскихъ церквахъ, стѣны, съ самаго основанія до вершины купола, покрыты изображеніями, распределенными на компартименты и полосы и представляющими удивительно красивый видъ: фигуры сильно рисуются на синемъ фонѣ; золото и перлы покрываютъ одежды, блестящія красными, зелеными, коричневыми яркими цвѣтами. Вообще въ этой живописи нѣтъ исправнаго рисунка и знанія колорита, а видны только традиціи высоко-развитой декоративной школы. Каждый, посѣщавшій Святую Гору, поражался этою массою фигуръ, покрывающихъ церковныя стѣны и громоздящихся вдоль аркадъ и до глубины купола.

Всего удивительнѣе однообразіе, съ какимъ фигуры и сцены распределены повсюду. Во внѣшнемъ притворѣ, прежде чѣмъ вступить въ самый храмъ, богомолецъ поражается картиною Страшнаго Суда, занимающею огромное пространство, со множествомъ потрясающихъ подробностей. Въ сосѣдствѣ съ этою картиною, святые воины, одѣтые въ латы и вооруженные мечами, охраняютъ двери храма; одни изъ нихъ, своими молодыми и правильными фигурами, напоминаютъ греческихъ эфебовъ; у другихъ — наружность болѣе суровая, болѣе грозныя черты. Иногда, вмѣсто этихъ изображеній, являются сцены изъ Апокалипсиса, изъ исторіи вселенскихъ соборовъ, или рядъ сюжетовъ, извѣстный подъ названіемъ: «*Двадцати-четыре стоянія Богородицы.*» Во внутреннемъ притворѣ, взорамъ представляются событія Ветхаго Завѣта, или

эпизоды изъ исторіи мучениковъ. Вступивъ въ самую церковь, вы видите надъ дверью прекрасную композицію: «Успеніе Богоматери.» Вокругъ, тѣснятся сцены земной жизни Спасителя: Входъ въ Іерусалимъ, Воскрешеніе Лазаря и проч. Идя далѣе, вы находите, въ правой боковой абсидѣ, главные эпизоды дѣтства Спасителя, тогда какъ лѣвая абсида обыкновенно бываетъ занята картинами страстей Христовыхъ: Распятія, Снятія со креста, Плача надъ тѣломъ Господнимъ, Положенія во гробъ, Воскресенія, почти всегда соединеннаго съ изображеніемъ Сшествія Спасителя во адъ. Главная абсида въ глубинѣ храма нерѣдко посвящена притчамъ и чудесамъ. Средній куполъ, на поддерживающихъ его пандативахъ, представляетъ четырехъ евангелистовъ, а на самомъ его сводѣ выдѣляется изъ золотого фона колоссальный образъ Христа-Вседержителя (Пантократора); ниже этого центрального изображенія, обходитъ куполъ кругомъ «Божественная Литургія»: ангелы, облаченные въ яркія ризы, тихо шествуютъ правильными группами; одни изъ нихъ кадятъ, другіе несутъ орудія Страстей Христовыхъ, или богослужебные предметы; въ срединѣ процессіи, четыре ангела поддерживаютъ своими плечами одръ, на которомъ покоится тѣло почившаго Спасителя ¹⁾. Во всю длину церкви, тянется внизу, тотчасъ надъ поломъ, полоса фигуръ—воины и архіереи, стоящіе другъ подлѣ друга въ іератическихъ позахъ. Наконецъ, впереди алтаря высится иконостасъ, весь украшенный позолотою, уставленный образами и увѣнчанный огромнымъ крестомъ.

¹⁾ Купольная живопись, воспроизведенная на рис. 82, не представляетъ всѣхъ подробностей описываемой нами композиціи.

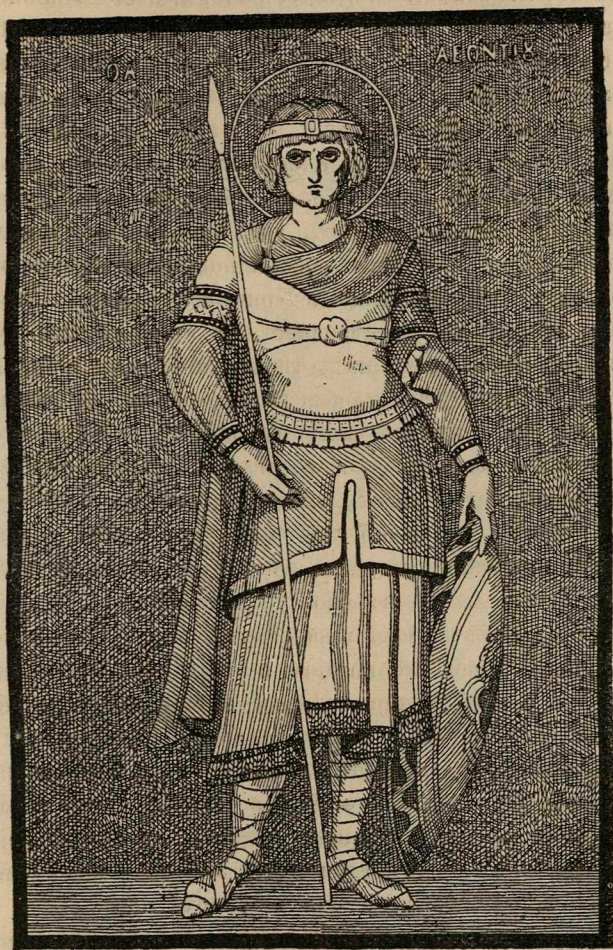


РИС. 81. — СВ. ЛЕОНТІЙ.

(Стѣнная живопись.)

Таково, въ общихъ чертахъ, распредѣленіе живописнаго убранства въ большинствѣ аѳонскихъ церквей.

Въ такомъ чрезвычайномъ однообразіи распредѣленія можно открыть элементы разнаго, иногда даже противоположнаго происхожденія. Въ этихъ изображеніяхъ то и дѣло смѣшиваются и сталкиваются между собою самый нѣжный идеализмъ и самыя ужасающія концепціи. Нельзя представить себѣ ничего болѣе идеальнаго, какъ типъ, который византійцы часто сообщаютъ Богородицѣ съ Младенцемъ-Христомъ, придавая этому типу отпечатокъ дѣвственности и материнскаго чувства. На нѣкоторыхъ изъ относящихся сюда произведеній, Пресв. Дѣва держитъ Младенца на своихъ рукахъ, склонивъ къ нему голову съ невыразимою граціею; но къ ясности ея взгляда примѣшивается уже нѣкоторая задумчивость, какъ-бы предчувствіе будущей печали. Конечно, съ того дня, когда талантливый художникъ создалъ этотъ типъ, тысячи маляровъ искажали его въ своихъ подражаніяхъ; но и въ этихъ плохихъ копіяхъ просвѣчиваетъ красота ихъ первообраза. Такою же поэзіею проникнуты изображенія Успенія Божіей Матери и Божественной Литургіи; какъ тутъ, такъ и тамъ, образъ смерти, воспоминаніе о страданіяхъ, сглаживаются общимъ впечатлѣніемъ спокойствія и величія. Здѣсь, Пресв. Дѣва покоится сномъ, и кончина не обезображиваетъ ея лица; тамъ, тѣло Христа, предъ которымъ стоятъ всѣ небесныя силы, вызываетъ идею торжества, а не смерти.

Напротивъ того, если взглянуть на Распятіе, помѣщенное надъ иконостасомъ, то видишь, что эти, столь свѣтлыя, концепціи, смѣняются исканіемъ самой ужасной дѣйствительности. Христосъ теряетъ свои силы

подъ бременемъ страданій; тѣло Его повисло и иска-
зилось, изъ ранъ льется кровь, кости выступаютъ изъ-
подъ кожи, и смерть уже разливаетъ по всей Его фигурѣ
свою зеленовато-желтую блѣдность. Въ этомъ потря-

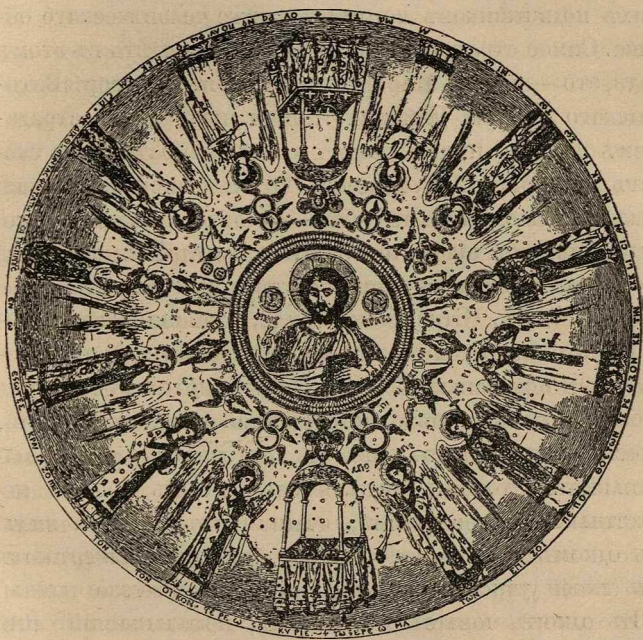


РИС. 82. — ВОЖЕСТВЕННАЯ ЛИТУРГІЯ.

(Стѣнная живопись, по *Annales archéologiques*, Дидрона.)

сающемъ изображеніи, предъ нами — только казненный,
для котораго уже наступила агонія. Въ плачѣ надъ
тѣломъ Спасителя, Богоматерь, прежде сіявшая кра-
сотою, обезображена отчаяніемъ: глаза ея удлинни-

лись, уста искривились, вся фигура исказилась. Художникъ не довольствуется заимствованіемъ у природы того, что ему необходимо для выраженія страданія: онъ умиляется безобразнымъ и ужаснымъ и преувеличиваетъ дѣйствительность. Иногда изображенія святыхъ подвижниковъ не имѣютъ даже человѣческаго облика. Самое странное, что мнѣ довелось видѣть въ этомъ родѣ, это — образъ Маріи Египетской въ притворѣ Ватопедскаго собора. Длинная, тощая, изнуренная страданіемъ фигура представляетъ собою не болѣе, какъ скелетъ, прикрытый рубищемъ. Голова у нея плѣшивая, глаза впалые, челюсти безъ зубовъ, и кажется, что художникъ, съ какою-то страстью постарался надѣлать это столь прекрасное женское тѣло всяческимъ безобразіемъ ¹⁾. Въ Страшномъ Судѣ, отталкивающія подробности намѣчены съ такою же любовью: діаволы хочутъ и показываютъ языкъ, осужденные скрежещутъ зубами; огненная рѣка, истекающая отъ ногъ Христа, уноситъ грѣшниковъ; изъ ея огненныхъ волнъ выставляются головы, ноги, бедра. Ангелъ гонитъ несчастныхъ къ переправѣ, осыпая ихъ ударами вилъ. Въ одномъ изъ угловъ, земныя животныя извергаютъ изъ своей утробы пожранные ими человѣческіе члены.

Въ одномъ монастырѣ, монахъ, показывавшій мнѣ

¹⁾ Я получилъ этотъ рисунокъ, равно какъ и большую часть приложенныхъ къ настоящей главѣ, благодаря любезности Жюльена Дюрана, братъ котораго, Поль Дюранъ, много разъ путешествовалъ по Востоку и собралъ множество документовъ, относящихся до византійскаго искусства. Будучи слишкомъ строгъ къ самому себѣ, онъ, къ сожалѣнію, не издалъ приготовленныхъ имъ трудовъ; тѣмъ не менѣе, оставленные имъ бумаги составляютъ драгоцѣнный запасъ матеріаловъ.



РИС. 83. — СВ. ІОАННЪ ПРЕДТЕЧА.

(Стѣнная живопись.)

такія изображенія, улыбался съ какимъ то здорадствомъ. Дѣйствительно, всѣ эти ужасы — плодъ монашескаго воображенія, одержимаго странными видѣніями, и своего рода отместка міру за его радости, которыя оно проклинаетъ. Быть можетъ, нынѣшнимъ монахамъ уже не изобрѣсти столь страшныхъ картинъ; но въ прошедшіе вѣка, когда монастырскіе взгляды были суровѣе, иноки-иконописцы влагали въ подобныя изображенія всю свою душу.

Такимъ образомъ, въ этой аеонской живописи мы снова видимъ то двоякое стремленіе, на которое я уже указывалъ, говоря о предшествовавшихъ памятникахъ; византійское искусство, образовавшееся подъ различными вліяніями, носить на себѣ ихъ отпечатокъ до настоящаго времени. На первый взглядъ кажется труднымъ согласить совмѣстное существованіе этихъ противоположныхъ элементовъ съ тѣмъ замѣчательнымъ однообразіемъ, какое представляетъ украшеніе церквей живописью. Поэтому приходишь къ заключенію, что для византійскаго искусства былъ моментъ, когда происходило согласованіе различныхъ, внесенныхъ въ него элементовъ, и когда это искусство остановилось на формахъ, которыя съ тѣхъ поръ упрочились въ этомъ искусствѣ почти неизмѣнно.

Въ какое же время произошло это важное событіе? Фрески, на которыхъ выставлены годы ихъ исполненія, не восходятъ, какъ мы видѣли, далѣе XVII столѣтія, и если стиль ихъ нерѣдко лучше, проще и самобытнѣе, то все-таки ихъ иконографія — та же самая, что и въ наши дни. Если мы сблизимъ эти данныя съ тѣмъ, что нашли въ памятникахъ предшествующихъ XIII столѣтію, то и на сей разъ будемъ должны отнести окон-

чательное образованіе византійской иконографіи именно къ этой послѣдней эпохѣ.

Въ 1839 г., Дидронъ, во время своего путешествія на Святую Гору, сдѣлалъ важное открытіе, которое, повидимому, обѣщало сразу пролить свѣтъ на исторію византійскаго искусства. Онъ былъ пораженъ необычайною быстротою, съ какою, на его глазахъ, работалъ одинъ изъ аеонскихъ живописцевъ. Художникъ этотъ «набрасывалъ свои картины какъ-бы по памяти, или по вдохновенію. Въ какой нибудь часъ времени, онъ, при насъ, начертилъ на стѣнѣ картину, изображающую Христа, посылающаго апостоловъ на проповѣдь и для крещенія міра. Спаситель и одиннадцать его учениковъ изображены были почти въ размѣрѣ натуры. Иконописецъ сдѣлалъ свой набросокъ по памяти, безъ картона, безъ рисунка, безъ всякаго эскиза.» Когда же путешественникъ, въ удивленіи отъ этой быстроты работы, дѣлалъ художнику вопросъ за вопросомъ, тотъ отвѣтилъ ему: «Вотъ рукопись, изъ которой мы научаемся всему, что надо дѣлать. Въ ней объяснено, какъ готовить стѣну подъ живопись, какъ управляться съ кистями и красками, какъ сочинять и располагать наши картины.» Дидронъ успѣшилъ сдѣлать копію съ этой драгоценной рукописи; его товарищъ, Поль Дюранъ, перевелъ ее на французскій языкъ, и въ 1845 г. трудъ этотъ явился въ свѣтъ, подъ заглавіемъ *Руководство къ христіанской иконографіи* ¹⁾.

Авторъ этого Руководства называетъ себя самъ: онъ

¹⁾ *Manuel d'iconographie chrétienne*. Нѣмецкій переводъ этой книги изданъ въ 1855 г. Шеферомъ; на греческомъ языкѣ она издана въ Афинахъ, въ 1853 г.

былъ инокъ, по имени Діонисій. Живописи учился онъ въ Салоникахъ, и взялъ себѣ за образецъ одного изъ самыхъ знаменитыхъ мастеровъ этой школы, Мануила Панселина. Религіозный характеръ, которымъ проникнуто византійское искусство, обнаруживается съ самаго начала сочиненія: Діонисій посвящаетъ его Пресв. Дѣвѣ и смотритъ на живопись, какъ на богоугодное дѣло. Прежде чѣмъ приняться за работу, художникъ долженъ обращаться съ молитвою къ Христу и Богоматери, прося ихъ «направить его руку, дабы онъ возмогъ достойно и совершенно изобразить ихъ лики и лица святыхъ угодниковъ, во славу, утѣшеніе и украшеніе Церкви.» Но, вмѣстѣ съ тѣмъ, Діонисій сохраняетъ любовь къ прекрасному, знаетъ его всемогущую силу и говоритъ о немъ въ умиленныхъ выраженіяхъ. Обращаясь къ Богоматери, онъ выражается такимъ образомъ: «Желаю, чтобы Твой, сіяющій красотой, образъ безпрестанно отражался въ зеркалѣ человѣческой души и сохранялъ ее чистою до скончанія вѣка; да поднимаетъ онъ поникшихъ долу, и да подаетъ надежду созерцающимъ этотъ вѣчный образецъ прекраснаго и подражающимъ ему.»

Первая часть сочиненія посвящена изложенію техническихъ пріемовъ живописи. Монахъ Діонисій входитъ здѣсь въ мельчайшія подробности, — рассказываетъ, какъ надо готовить кисти и краски, рисовать фигуры, поступать при письмѣ и даже реставрировать старую живопись. Онъ указываетъ также, каковы пропорціи человѣческаго тѣла, и, при чтеніи его трактата, становится понятнымъ, отчего аѳонскіе монахи достигаютъ такой быстроты при исполненіи многочисленныхъ фигуръ безъ помощи натурщиковъ; своего рода меха-

ническая опытность замѣняетъ у нихъ наблюденіе природы.

И на Западѣ въ Средніе Вѣка существовали руководства по технику искусствъ: нѣкоторыя изъ нихъ дошли до насъ; между прочимъ, можно указать на сочиненіе Теофила: *Schedula diversarum artium*, на трактатъ Ираклія: *De coloribus Romanorum*, и на нѣкоторыя



рис. 84. — богородица.

(Стѣнная живопись.)

части сборника Виллара-де-Гоннекура. Въ концѣ XIV и въ началѣ XV вѣковъ, одинъ художникъ сьенской школы, Ченнино-Ченнини, сочинилъ книгу: *Libro dell'arte, o trattato della pittura*, представляющую любопытное сходство съ византійскимъ Руководствомъ.

Но чего нѣтъ въ другихъ сочиненіяхъ, это — полнаго трактата объ иконографіи, составляющаго важнѣйшую часть въ трудѣ Діонисія. Авторъ не только преподаетъ

молодымъ художникамъ тайны искусства, но и указываетъ, какого рода композиціи они могутъ держаться при изображеніи каждаго сюжета, и, такимъ образомъ, избавляетъ лѣнныя головы отъ необходимости изобрѣтать самимъ. Ветхій Заветъ, Евангеліе, Богородичные праздники, чудеса особенно чтимыхъ святыхъ, исторія мучениковъ, аллегоріи, дорогія воображенію восточныхъ христіанъ, — все это разсматривается здѣсь по порядку. Художникъ уже знаетъ, какія черты онъ долженъ придавать тѣмъ или другимъ лицамъ, какъ ихъ группировать; словомъ, ему предлагаются готовые образцы, и его дѣло — только воспроизводить ихъ возможно лучше. Слѣдующій примѣръ дастъ понятіе о томъ, до какой степени подробны и точны эти указанія.

Крещеніе Господне. Христосъ стоитъ среди Іордана, Предтеча — на берегу рѣки, вправо отъ Христа, возводя свои очи горѣ; его лѣвая рука лежитъ на головѣ Спасителя, правая же поднята къ небу. Вверху — небеса, откуда нисходитъ Св. Духъ, на лучѣ, падающемъ на главу Христа. Среди луча читается надпись: «Се есть сынъ мой возлюбленный, о немъ же благоволихъ». Слѣва почтительно стоятъ ангелы, съ простертыми руками. Внизу лежатъ одежды. Ниже Предтечи, въ Іорданѣ, лежитъ поперекъ рѣки нагой человѣкъ, со страхомъ взирающій на Христа; онъ держитъ сосудъ, изъ коего льется вода. Вокругъ Христа — рыбы¹⁾.

Я выбралъ эту композицію, какъ служащую доказательствомъ постоянства художественныхъ традицій. Точно также былъ понятъ этотъ сюжетъ мозаичистомъ, изобразившимъ его въ V-мъ вѣкѣ въ равенской Крес-

¹⁾ *Matiel*, стр. 163.

тильницѣ; точно также представлялось это событіе и
впослѣдствіи, въ Средніе Вѣка, во множествѣ другихъ

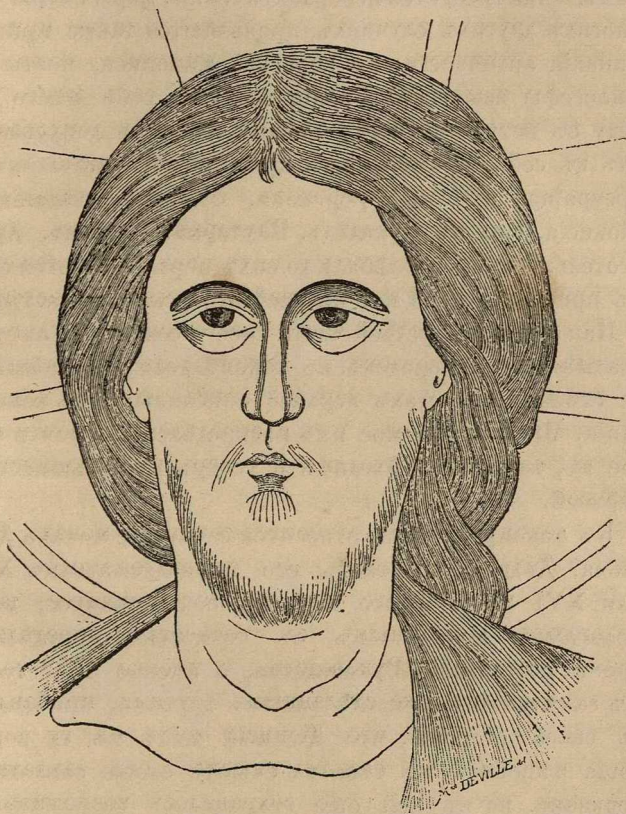


рис. 85. — ХРИСТОСЪ.

(Стѣнная живопись.)

памятниковъ. Отсюда мы видимъ, что аѳонское искусство еще не изгнало отъ себя мифологическихъ олице-

твореній, которыя чрезъ нѣскольکو столѣтій связываютъ его съ языческимъ искусствомъ; оно прибѣгаетъ къ нимъ, когда требуется изобразить землю, море, вѣтры. Во многихъ другихъ случаяхъ, проявляются также припоминанія античности: въ аѳонской живописи, поэты и философы языческой Греціи находятъ себѣ мѣсто на ряду съ ветхозавѣтными лицами. Церковь допускаетъ ихъ къ себѣ, придавая имъ христіанскій отпечатокъ и превращая ихъ въ пророковъ; согласно указаніямъ Діонисія, Солонъ, Фукидидъ, Плутархъ, Платонъ, Аристотель, Филонъ и Софокль до сихъ поръ красуются еще въ притворѣ одной изъ церквей Иверскаго монастыря.

Наконецъ, въ третьей части своего сочиненія, авторъ указываетъ на порядокъ, въ какомъ должно размѣщать на стѣнахъ и сводахъ церквей описанныя имъ композиціи. Предписываемое имъ распредѣленіе — почти такое же, какое мы находимъ и теперь въ большинствѣ церквей.

Къ какому времени относится сочиненіе монаха Діонисія? Дидронъ считаетъ его принадлежащимъ XV, или XVI вѣку, и это мнѣніе — общепринятое; даже полагаютъ возможнымъ съ точностью опредѣлить время составленія Руководства, а именно 1458 годъ. Къ замѣчаніямъ, уже сдѣланнымъ другими, прибавлю, съ своей стороны, что Діонисій жилъ въ ту пору, когда живопись, въ тѣсномъ смыслѣ слова, завладѣла церквами, но въ ней еще сохранялось воспоминаніе о мозаичномъ украшеніи храмовъ ¹⁾.

¹⁾ *Manuel*, стр. 3. Я оставляю въ сторонѣ заключенія, къ которымъ приводитъ слогъ Руководства, первоначальный текстъ котораго, очевидно, подвергся сильнымъ измѣненіямъ.

Въ какую бы эпоху ни написалъ Діонисій свой трудъ, излагаемая имъ система иконографіи придумана вполне не имъ самимъ. Первоначальные типы этихъ композицій древни, и въ ихъ числѣ, какъ доказано, есть такія, которыя относятся одни къ IV; другія — къ IX и X вѣкамъ. Однако, въ глазахъ Діонисія, изъ всѣхъ художниковъ лишь одинъ занимаетъ почетное мѣсто въ византійскомъ искусствѣ, и его признаетъ онъ главою новой школы. «Я старался — говоритъ Діонисій — подражать, насколько могъ, знаменитому мастеру Мануилу Панселину, изъ Фессалоникъ. Поработавъ въ дивныхъ храмахъ Аѳонской Горы, украшенныхъ его великолѣпною живописью, этотъ мастеръ нѣкогда блисталъ своими знаніями до такой степени, что его сравнивали съ луною въ полномъ ея сіяніи ¹⁾. Онъ возвысился надъ всѣми художниками, старыми и новыми, какъ то доказывается его живописью на стѣнахъ и на доскахъ. То могутъ хорошо понять люди, нѣсколько свѣдущіе въ живописи, если будутъ разсматривать работы сего художника. Это живописное искусство, изученіе котораго въ Фессалоникахъ стоило мнѣ большаго труда съ самаго дѣтства, намѣреваюсь я распространить среди другихъ» ²⁾.

Съ тѣхъ поръ, какъ сталъ извѣстенъ вышеприведенный текстъ, многіе занимались такъ называемымъ «Рафаэлемъ византійской живописи.» Но когда же онъ жилъ? Одни говорили — въ XI вѣкѣ, другіе — въ XII, и это

¹⁾ На самомъ дѣлѣ, «Панселинъ» было прозвище, данное живописцу; оно означаетъ: «Полная Луна.»

²⁾ *Manuel*, стр. 7 и 8. О Панселинѣ Діонисій говоритъ и въ другихъ мѣстахъ своего сочиненія, на стр. 14, 33.

разногласіе продолжалось до тѣхъ поръ, пока одинъ нѣмецкій ученый, отчаявшись рѣшить вопросъ, предложилъ смотрѣть на Панселина, какъ на миѣческую личность. Но мнѣ кажется, что самыя показанія Діонисія даютъ основаніе для болѣе простой гипотезы. Мануиль Панселинъ существовалъ въ дѣйствительности и былъ главный мастеръ школы религіозныхъ живописцевъ, основавшейся въ Салоникахъ, и къ которой принадлежалъ Діонисій. Съ вѣроятностью можно предположить, что эта школа процвѣтала до наступленія турецкаго владычества. Салоники были взяты турками въ первый разъ въ 1317 г., но потомъ они потеряли этотъ городъ и окончательно утвердились въ немъ только въ 1430 году. Если Діонисій писалъ свое сочиненіе въ старости, въ 1458 г., то онъ могъ учиться въ Салоникахъ въ началѣ XV вѣка, даже въ послѣднихъ годахъ XVI столѣтія. Хотя изъ словъ его ясно, что онъ не зналъ Панселина, однако по всему видно, что жилъ онъ, по времени, неособенно далеко отъ мастера, слава котораго была еще свѣжа, но уже упрощена, и я думаю, что мы не ошибемся, если будемъ смотрѣть на Діонисія, какъ на ученика послѣдователей Панселина. Допустимъ существованіе между обоими двухъ или трехъ поколѣній художниковъ, и тогда окажется, что Панселинъ работалъ въ XIII вѣкѣ, или въ началѣ XIV-го.

Это было то время, когда Палеологи, сдѣлавшись снова владѣтелями Константинополя, старались возродить Имперію. Аѳонъ, обратившійся какъ-бы въ центръ греческаго христіанства, былъ осыпанъ ихъ благодѣянiями, какъ то доказывается привилегіями, полученными отъ нихъ его монастырями, и пожертво-

ваніями, которыя они имъ дѣлали. Поэтому можно предполагать, что Панселинъ былъ самый выдающійся художникъ этой попытки возрожденія: онъ придалъ опредѣленность монастырскому характеру, который все болѣе и болѣе принимала византійская школа, и упорядочилъ развитіе иконографіи, происходившее съ IX по XIII вѣкъ; установленныя имъ правила получили въ послѣдствіи тѣмъ болѣшую силу, что, послѣ него, всѣ причины упадка стали дѣйствовать съ быстротою. Такимъ образомъ, на него надо смотрѣть какъ на художника, не имѣвшего себѣ равнаго, и, вмѣстѣ съ тѣмъ, какъ на законодателя въ живописи.

Сохранились ли до нашего времени какіе-либо труды этого, столь прославленнаго, мастера въ Салоникахъ, гдѣ находилась школа, или на Аѳонѣ, гдѣ художники преимущественно имѣли возможность выказывать свой талантъ?

Въ нѣкоторыхъ салоникскихъ церквахъ, обращенныхъ въ мечети, изъ-подъ мусульманской замазки выступаютъ слѣды стѣнной живописи, предшествовавшей турецкому господству. Изъ нихъ я укажу на изображенія, находящіяся въ одной церкви, нѣкогда посвященной Богородицѣ (Тексѣ неправильно считаетъ ее за церковь св. Вардія). Но для того, чтобы говорить о нихъ основательно, необходимо было бы расчистить ихъ и поискать, не найдется ли гдѣ-нибудь на нихъ надписи съ именемъ художника.

На Аѳонѣ, монахи любятъ говорить о Панселинѣ и повсюду показываютъ его произведенія. Но ихъ рассказы до такой степени противорѣчивы, что трудно принимать ихъ за нѣчто положительное, а не за сказки. Безъ сомнѣнія, изобрѣтаются эти сказки гостеприм-

ствомъ, съ цѣлю угодить любопытству путешественниковъ, а эти послѣдніе серьезно записываютъ ихъ, какъ документальныя свѣдѣнія. Однако, по наиболѣе правдоподобнымъ изъ этихъ указаній, время жизни знаменитаго византійскаго мастера относится также къ XIII и XIV вѣкамъ.

Что касается до приписываемыхъ ему произведеній, то нѣкоторыя изъ нихъ дѣйствительно очень древни и хороши по стилю. Изъ нихъ, укажу на находящіеся въ Протатонѣ въ Каріесѣ. Тамъ, «Рождество Христово» и «Введеніе во Храмъ Пресвятой Богородицы» въ высшей степени замѣчательны и далеко превосходятъ обыкновенную аѳонскую живопись. Женщины на этихъ картинахъ отличаются стройнымъ и изящнымъ тѣлосложеніемъ, оживленностью движеній; пропорціи фигуръ вѣрны, а лица, надѣленные правильными чертами, поразительны по своей чистой красотѣ. Тѣ же качества представляютъ и другія композиціи. Къ прискорбію, всѣмъ этимъ картинамъ грозитъ скорая гибель: контуры стираются, краски блѣднѣютъ, грунтъ трескается и осыпается. Трудно удержаться отъ грусти при видѣ того, какъ исчезаютъ почти неизвѣстныя образцовыя произведенія искусства, которое само извѣстно очень мало.

Въ притворѣ главной церкви Ватопедскаго монастыря находятся также работы, считающіяся Панселиновскими. Во всякомъ случаѣ, онѣ теряются среди болѣе позднихъ произведеній. «Церковь сія — говорится въ имѣющейсѣ здѣсь надписи — расписана въ царствованіе православиѣйшаго императора Андроника Палеолога, стараніемъ преподобнаго инока Арсенія, въ 1312 году. Настоящій притворъ исправленъ и поновленъ...

въ 1819 г.» Въ этой надписи, свѣдѣнія относительно украшенія храма живописью въ XIV столѣтіи заимствованы, очевидно, изъ надписи этого времени, а потому заслуживаютъ довѣрія; но между существующими теперь изображеніями есть ли такія, до которыхъ относятся эти свѣдѣнія? Утверждать это было бы смѣлостью. Тѣ изображенія, на которыя указываютъ, какъ на принадлежащія къ сказанной эпохѣ, лучше остальныхъ, но и они, повидимому, очень пострадали отъ неискусныхъ реставрацій.

Что касается до сочиненія Діонисія, то оно сдѣлалось источникомъ, изъ котораго аѳонскіе иконописцы почерпали свои познанія въ теченіи нѣсколькихъ вѣковъ. При всемъ томъ, не слѣдуетъ приписывать ему большее значеніе, чѣмъ то, которое оно имѣетъ на самомъ дѣлѣ, и было бы ошибочно смотрѣть на него, какъ на официальный кодексъ, правила котораго утверждены Церковью. Существовали, какъ на то есть доказательства, другія сочиненія подобнаго рода, еще употреблявшіяся въ началѣ разсматриваемаго вѣка. Кромѣ того, церковная живопись не всегда слѣдуетъ указаніямъ Руководства, и въ ней порою замѣтны отступленія отъ нихъ. Слѣдовательно, художники не были подчинены безусловнымъ правиламъ: не смѣя касаться священныхъ типовъ и измѣнять по своему произволу всю иконографію, они могли однако, въ извѣстной степени, придумывать новыя композиціи и видоизмѣнять уже существовавшія. Неподвижность византійскаго искусства преувеличивали и чрезчуръ часто повторяли, что византійскіе художники только копировали работы другъ друга. Факты противорѣчатъ этому предубѣжденію: рядомъ съ копировальщиками, порою явля-

лись настоящіе художники, не отказывавшіеся вполне от самостоятельности.

Нѣкоторые даже пробовали измѣнить византійскій стиль и смягчить его подражаніемъ италіанскимъ произведеніямъ. То было предпріятіе опасное, такъ какъ въ немъ греческая живопись рисковала утратить собственную фیزیономію и не приобрести тѣхъ качествъ, къ которымъ стремилась. Тѣмъ не менѣе, небезынтересно указать на попытки въ этомъ направленіи; онѣ доказываютъ, что искусство не было связано цѣпями, и что, съ другой стороны, оно не убереглось въ такой степени, какъ прежде полагали, отъ иностранныхъ вліяній. Заимствованія отъ Италіи въ аѳонскихъ монастыряхъ замѣтилъ нѣмецкій ученый Рихтеръ ¹⁾. Въ 1537 г., Теофанъ Кипрскій написалъ, въ главной церкви Лаврскаго монастыря, «Избіеніе младенцевъ по повелѣнію Ирода», вдохновившись при этомъ гравюрою Марка-Антонія. Въ Зографскомъ монастырѣ, въ числѣ фресокъ, относящихся къ 1814 г., находится «Снятіе со Креста», копированная съ Рубенса, и «Несеніе Креста» — съ Рафаэля. Въ Иверскомъ монастырѣ, во внѣшнемъ нартексѣ, я замѣтилъ картины, изображающія апокалипсическія сцены и отражающія въ себѣ, очевидно, италіанское вліяніе. Онѣ исполнены въ 1765 г., художникомъ, по имени Никифоромъ, который, несомнѣнно, бывалъ въ Венеціи. Византійскіе художники на Аѳонской Горѣ писали

¹⁾ *Abendländische Malerei und Plastik in den Ländern des Orients* (Zeitschrift f. bild. Kunst, t. XIII). Авторъ предлагаетъ даже признать италіанское вліяніе въ вышеупомянутой въ живописи Каріесскаго Протатона; это мнѣ кажется гипотезою слишкомъ смѣлою.

лица и тѣла грубыми и рѣзкими тонами, но старались, по крайней мѣрѣ, смягчать ихъ переходами,

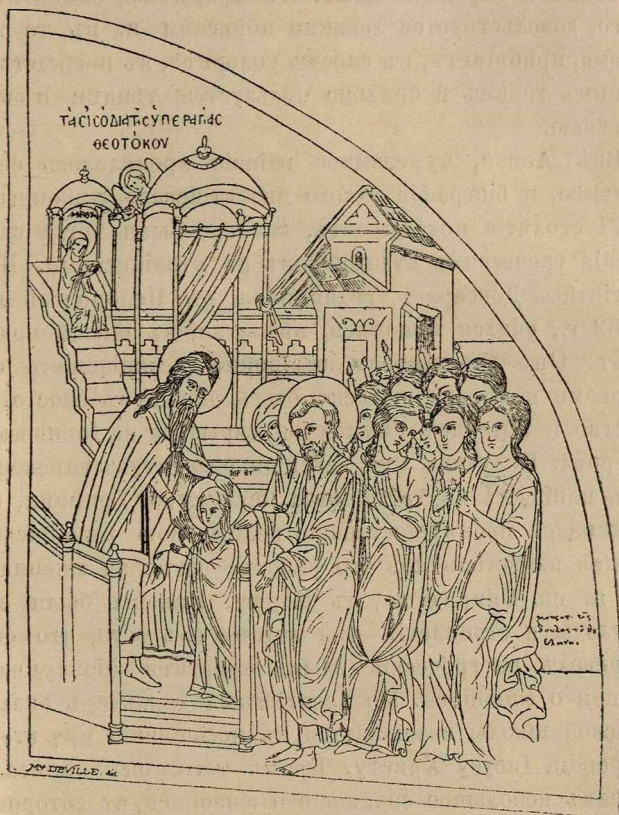


РИС. 86. — ВВЕДЕНИЕ ПРЕСВ. БОГОРОДИЦЫ ВО ХРАМЪ.

(Стѣнная живопись въ Афинахъ.)

сообщать деградацию свѣту и тѣнямъ и такимъ образомъ получать пріятную для глаза гармонію колорита.

Равнымъ образомъ, они обозначали контуры сильными и темными линіями, и рисунокъ выходилъ у нихъ рѣзкимъ и опредѣленнымъ. Никифоръ же, напротивъ того, довольствуется легкими абрисами и, въ то же время, прибѣгаетъ, въ своемъ колоритѣ, къ посредствующимъ тонамъ и обильно пользуется тѣнями и свѣтотѣнью.

Внѣ Аѳона, чужеземное вліяніе проявлялось еще сильнѣе, и біографія одного византійскаго живописца XVI столѣтія показываетъ, каковы были тогда сношенія греческихъ художниковъ съ италіанскими. Панагіотисъ Доксарасъ, родившійся въ Пелопонезѣ въ 1662 г., учился живописи, вѣроятно, въ школѣ монаховъ. Онъ участвовалъ въ войнѣ венеціанцевъ съ турками и потомъ долженъ былъ, покинувъ свое отечество и потерявъ имущество, скрыться на Іоническіе острова. Получивъ отъ венеціанцевъ титулъ кавалера, онъ написалъ портретъ дожа Франческо Гримани, но занимался преимущественно религіозною живописью. Самая извѣстная изъ его работъ — стѣнная живопись въ ц. св. Спиридїона, въ Корфу. Каковы были его взгляды и стремленія — мы видимъ изъ того, что онъ перевелъ на греческій языкъ трактатъ Ліонардо-да-Винчи о живописи. Но религіозный характеръ византійской школы сказывается въ посвященіи имъ этого перевода Іисусу Христу. Кромѣ того, онъ написалъ и самъ небольшое сочиненіе о живописи, въ которомъ старые византійскіе мастера укоряются въ сухости ¹⁾.

¹⁾ Сочиненіе это издано въ Аѳинахъ, въ 1871 г., Сп. Ламбросомъ, съ его предисловіемъ, изъ котораго и почерпнуты сообщаемыя мною свѣдѣнія.

сохранилось почти ничего отъ византійскаго искусства. Доксарасъ видѣлъ Венецію; онъ въ восторгѣ отъ Тинторетто. Тиціана и болонцевъ; ему извѣстны даже французскіе мастера—Пуссенъ, Клодъ Лорренъ. Произведенія этихъ художниковъ — для него образцы, и подражать имъ онъ совѣтуетъ своимъ ученикамъ, по-видимому, не подозревая, что и греческое искусство, съ своей стороны, произвело также великолѣпные памятники и настоящихъ художниковъ ¹⁾.

Въ школахъ Святой Горы дѣло никогда не заходило такъ далеко. Однако, нѣсколько лѣтъ тому назадъ, русскіе, утвердившіеся въ большихъ монастыряхъ, Россиконѣ и св. Анны, все болѣе и болѣе вводятъ неискусное подражаніе произведеніямъ Запада. Даже въ греческихъ монастыряхъ я видѣлъ въ рукахъ живописцевъ сборники нѣмецкихъ гравюръ, композиціи которыхъ они копируютъ. Подобныя заимствованія, входя все болѣе и болѣе въ обычай, убьютъ византійское искусство. Художники, остающіеся вѣрными старому преданію, печалятся при видѣ этого упадка, но, при всемъ своемъ желаніи помочь горю, не имѣютъ достаточно сильнаго таланта, чтобы поднять уже давно падающее искусство. Нѣкоторые изъ этихъ живописцевъ еще весьма способны, но не имѣютъ самостоятельности.

Сверхъ стѣнной живописи, въ аеонскихъ монастыряхъ встрѣчается немало другихъ любопытныхъ произведеній. Иконы, писанныя на деревѣ, тамъ

¹⁾ Въ XVI столѣтіи жили и работали на Западѣ еще и другіе художники. См. стат. Унгера въ Энциклопедіи Эрша и Грюбера, т. LXXXV, стр. 33.

многочисленны, и нѣкоторыя изъ нихъ, если судить по ихъ виду и вѣрить монастырскимъ преданіямъ, составляютъ большую древность. Ризницы еще богаты

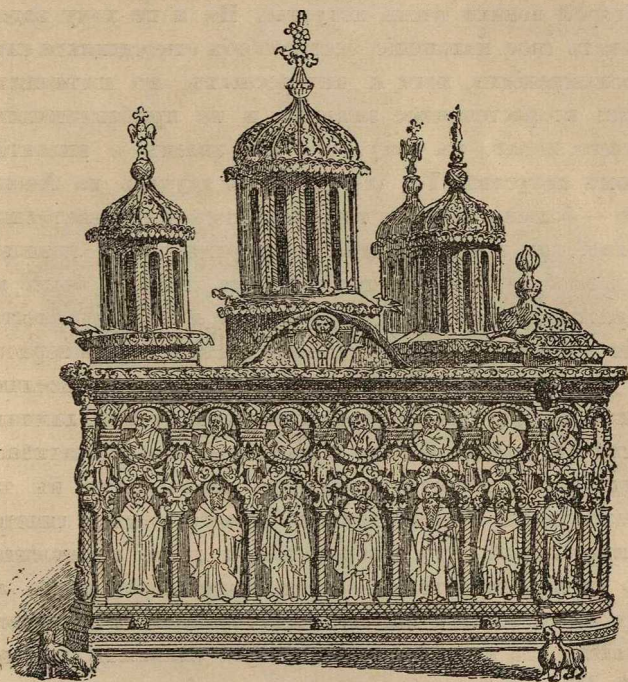


рис. 88. — ковчегъ въ видѣ церкви, въ ризницѣ
КАРИЕСКАГО МОНАСТЫРЯ.

(На Аеоиѣ.)

золотыми и ювелирными издѣліями, восходящими иногда къ XIII и XIV столѣтіямъ; но если васъ допустить осматривать ихъ, то вы можете останавли-

ваться предъ ними лишь на нѣсколько минутъ, такъ что составить имъ опись весьма трудно. Что касается до скульптуры, то въ настоящее время представительницею ея является только рѣзба изъ дерева, по части которой монахи очень искусны. Но я не хочу задерживать свое изложеніе бесѣдою объ относящихся сюда произведеніяхъ, хотя и интересныхъ, но имѣющихъ лишь второстепенное значеніе и не прибавляющихъ ничего новаго къ тому, что мы знаемъ о византійскомъ искусствѣ. То, что слѣдуетъ изучать на Аѳонѣ, это — большія фрески, которымъ посвящена настоящая глава; при всемъ своемъ несовершенствѣ и новизнѣ, онѣ вообще даютъ понятіе о томъ, какова была декоративная живопись византійской школы въ блестящія времена ея исторіи. Когда вы войдете въ церковь во время ночнаго богослуженія, эти тысячи населяющихъ ее фигуръ, полуосвѣщенныхъ лучами лампадъ и свѣчей, производятъ на васъ грандіозное впечатлѣніе. Куда только можетъ проникнуть взоръ, даже въ частяхъ храма, утопающихъ во мракѣ, повсюду тянется непрерывный рядъ изображеній, и душа переносится въ чудное, таинственное прошедшее. Коль скоро же отъ этого общаго впечатлѣнія перейдешь къ строгому анализу, то вездѣ находишь слѣды сильныхъ концепцій. Но что было бы, если бы, вмѣсто этихъ копій эпохи упадка, мы созерцали мастерскія произведенія? Одинъ изъ тонкихъ цѣнителей нашего времени, г. Витѣ, увидѣвъ рисунки, вывезенные съ Аѳона Папети, пришелъ въ восторгъ «отъ этихъ фигуръ святыхъ самаго прекраснаго, самаго возвышеннаго характера, поставленныхъ съ благороднымъ достоинствомъ и простотою, — фигуръ истинно-христіанскихъ, но со-

храняющихъ нѣкоторое фамильное сходство съ богами

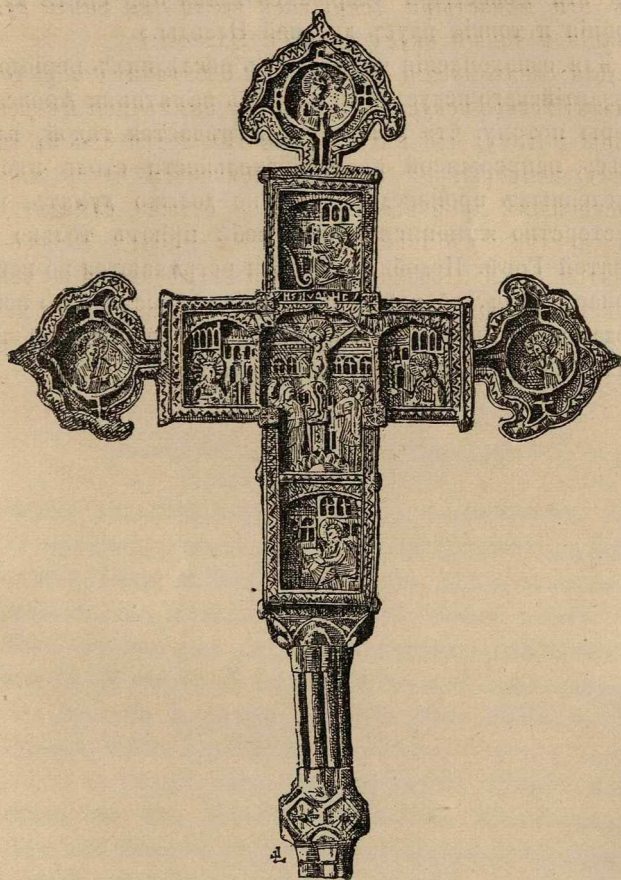


РИС. 89. — РѢЗНОЙ ИЗЪ ДЕРЕВА КРЕСТЪ.

Парѣенона.» По его мнѣнію, эти произведенія связываетъ съ созданіями античнаго искусства традиція,

которую ничто не могло никогда прервать вполне, и въ эти монастыри «скрылись вдаль отъ свѣта духъ, грація и тонкій вкусъ древней Эллады.»

Для ознакомленія читателя съ послѣднимъ періодомъ византійскаго искусства, я избралъ памятники Аѳонской Горы потому, что нигдѣ не встрѣчается такой, какъ здѣсь, непрерывной послѣдовательности столь многочисленныхъ произведеній. Но не должно думать, что мастерство живописи нашло себѣ пріютъ только на Святой Горѣ. Подобныя фрески встрѣчаются во всѣхъ монастыряхъ, во всѣхъ церквахъ православнаго исповѣданія, и многіе путешественники описали тѣ изъ нихъ, которыя попадались имъ на глаза.

КНИГА ПЯТАЯ

Византійскія вліянія

ГЛАВА ПЕРВАЯ

Византійскія вліянія на Востокъ

Вліяніе византійскаго искусства проявилось на Востоке повсюду, куда только ни проникло греческое христианство. Такъ, благодаря Византіи, искусство введено было въ Россію. Обитавшія въ этой странѣ славянскія племена, смѣшанныя съ скандинавскими элементами, стояли въ X вѣкѣ еще на низкой ступени цивилизаціи, но могущество и слава Византіи уже обратили на нее взоры этихъ варваровъ: одни, какъ Рюрикъ, Олегъ и Игорь, пытались завоевать ее; другіе, какъ Ольга, являлись въ нее друзьями. Принявъ христианство, эта русская княгиня не успѣла, однако, распространить его среди своихъ подданныхъ; чтобы произошелъ этотъ переворотъ, нужна была власть энергичнаго и рѣшительнаго князя. Онъ совершенною Владиміромъ, который, послѣ испытанія наилучшей религіи, выбралъ греческую. Причины, побудившія его къ тому, были

нечужды искусству: его привлекли къ православію роскошь храмовъ и пышность обрядовъ этого исповѣданія. Крестившись самъ, онъ повелѣлъ окреститься и своимъ подданнымъ, и въ двухъ главныхъ городахъ, Кіевъ и Новгородъ, христіанскіе храмы смѣнили истукановъ прежнихъ божествъ.

Искусство, возникшее въ это время въ Россіи, было чужестраннаго происхожденія, какъ и религія, которую оно выражало. До той поры русскіе не знали другихъ построекъ, кромѣ деревянныхъ. Первые каменные и кирпичныя церкви строили для нихъ византійскіе зодчіе; украшали эти церкви живописью также византійскіе художники. Десятинная церковь въ Кіевъ и Святая Софія въ Новъ-городъ, постройкою которой управлялъ греческій священникъ Іоакимъ, были первыми памятниками этого религіознаго искусства. При преемникъ Владиміра, Ярославъ Великомъ (1016 — 1054). Кіевъ получилъ царственный видъ. «Ярославъ хотѣлъ сдѣлать изъ своего престольнаго города соперника Константинополю. Подобно Византіи, Кіевъ надѣленъ былъ своимъ Софійскимъ соборомъ и Золотыми Воротами. Адамъ Бременскій называетъ его *aemula sceptri Constantinopolitanae et clarissimum decus Graeciae*.... Для украшенія всѣхъ храмовъ, Ярославу было мало имѣвшихся, греческихъ художниковъ, для службы въ этихъ храмахъ — мало греческихъ священниковъ. Въ Кіевъ насчитывалось тогда четыреста церквей, приводившихъ въ удивленіе западныхъ писателей. Чудомъ Кіева была Святая Софія. Мозаики времени Ярослава въ ней еще существуютъ, и на «Нерушимой Стѣнѣ» еще можно любоваться колоссальнымъ изображеніемъ Богоматери, картиною Тайной Вечери, въ которой Христосъ пред-

ставленъ дважды, преподающимъ шести апостоламъ свое тѣло, а другимъ шести — свою кровь, фигурами святыхъ и учителей церкви, архангеломъ-благовѣстителемъ и внимающею ему Приснодѣвою. Сохранившіяся и тщательно реставрированныя фрески еще многочисленны и со всѣхъ сторонъ покрываютъ собою столбы, стѣны и своды съ золотымъ фономъ. Всѣ надписи сдѣланы не на славянскомъ языкѣ, а на греческомъ» ¹⁾.

Однако русское искусство не осталось сколкомъ съ византійскаго. Вскорѣ оно приняло, въ архитектурѣ и орнаментаци, оригинальный характеръ, и къ элементамъ, которые получило оно изъ Греціи, примѣшались элементы восточнаго, а иной разъ даже западнаго происхожденія. Россія находилась въ постоянныхъ и прямыхъ сношеніяхъ съ Азіей, одною рукою дѣлала заимствованія отъ нея, а другою — отъ Византіи ²⁾. Уже съ раннихъ поръ русская церковь стала напоминать греческую только нѣкоторыми чертами: куполь ея преобразился изъ полусферическаго въ луковичный; онъ покоится не на пандативахъ, а на рядѣ помѣщающихся другъ на другѣ арокъ, способствующихъ переходу отъ квадратнаго плана къ круглому. Повсюду представляются взору уже не полукруглыя арки, а ломанныя. Во всѣхъ этихъ формахъ (я указываю лишь на главныя) обнаруживается вліяніе Персіи, Цен-

¹⁾ См. Ранбо, *Histoire de Russie*, 2-ое изд. стр. 63, 64.

²⁾ См. Виолле-ле-Дюка, *L'art russe*, 1877, — сочиненіе, весьма полезное по техническимъ соображеніямъ и рисункамъ, но которымъ, для справокъ по части самой исторіи искусства, должно пользоваться лишь съ нѣкоторою осторожностью. См. объ этомъ статью Дарсея въ *Gazette des beaux arts*, мартъ 1878.

тральной Азии и даже Индии, къ ущербу для византийскаго вліянія. Съ раннихъ поръ, когда дѣло шло о постройкѣ роскошныхъ зданій, русскіе стали порою прибѣгать также къ Западу. Одинъ изъ первыхъ владимірскихъ (на Клязьмѣ) великихъ князей, Андрей Юрьевичъ Боголюбскій, призываетъ ломбардскихъ мастеровъ для постройки въ своей столицѣ существующаго понынѣ Успенскаго собора (1138—1161). Будучи такимъ образомъ введена въ эту область, западная архитектура уже не исчезаетъ отсюда, но соединяется съ существующими тамъ формами ¹⁾. Кромѣ того, какъ во Владимірѣ, такъ и въ Кіевѣ, Россія уже имѣетъ отнынѣ своихъ національныхъ художниковъ, каковы, напр., архитекторъ Петръ Милонѣгъ и живописецъ Олимпій.

Въ XIII столѣтіи, татарское нашествіе изолировало Россію отъ сосѣднихъ странъ и, вмѣстѣ съ тѣмъ, занесло въ нее еще новые восточные элементы. Тогда, въ Москвѣ, сдѣлавшейся главою русскихъ городовъ, святымъ городомъ, въ которомъ церкви безпрестанно вырастали изъ земли, русскій стиль разцвѣтаетъ во всей своей оригинальности. «Внимательно разсматривая эти безчисленные купола, эти жмушчіе другъ къ другу фасады, мы распознаемъ еще въ нихъ византийскія линіи. Но сюда примѣшивается нѣчто татарское, азіатское, заставляющее линіи говорить другимъ языкомъ» ²⁾. Когда, въ XV и XVI вѣкахъ, Иванъ III и его преемники призывали италіанскихъ зодчихъ, эти послѣдніе не

¹⁾ См. В. Бутовскаго, *Histoire de l'ornement russe du X au XVI siècle*, Paris 1870, Введение, стр. 4, 5.

²⁾ См. Мори, *Architecture religieuse de la Russie*, въ *Revue archéol.*, 1 серія, т. II, стр. 781.

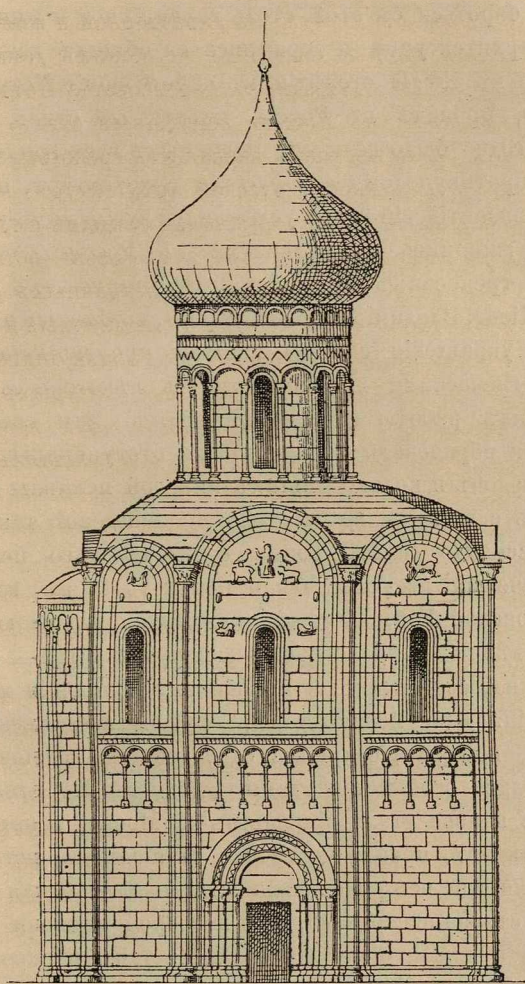


РИС. 90. — ЦЕРКОВЬ ПОКРОВА ПРЕСВ. БОГОРОДИЦЫ
НА НЕРЛИ, ВЛАДИМ. ГУБЕРН.

смѣли бороться съ этой, столь характерной и живописной, архитектурой и держались ея общихъ данныхъ. Только въ XVIII столѣтіи, въ царствованіе Петра Великаго, проникъ въ Россію неизящный стиль, который угодно было величать названіемъ греко-римскаго.

Въ противоположность русской архитектурѣ, въ которой византійскій стиль усложнился чуждыми ему формами, живопись и скульптура въ Россіи остались вѣрны греческимъ преданіямъ. Въ старинныхъ церквахъ Кіева, Владиміра и Нова-города, мозаичныя и фресковыя украшенія сводовъ и стѣнъ производились нерѣдко греческими художниками; въ нѣкоторыхъ мѣстахъ, ихъ работы еще существуютъ. Эти греческіе мастера образовали учениковъ, не отступавшихъ отъ ихъ уроковъ и не вносявшихъ никакой новизны ни въ выборъ сюжетовъ, ни въ стиль произведеній, такъ что въ Россіи, до самаго конца средневѣковаго періода, пластическія искусства были почти такія же, какъ и на Аѳонской Горѣ. Русскіе художники, въ свою очередь, имѣли свои иконографическія руководства — «Подлинники», составленные по образцу сочиненія монаха Діонисія. При всемъ томъ, образовалось нѣсколько школъ, которыя, сохраняя одну общую фیزیономію, отличались особыми чертами. Въ концѣ XV столѣтія, русскіе князья стали призывать въ Москву западныхъ художниковъ, преимущественно италіанцевъ, которые, оставляя въ неприкосновенности національныя традиціи, старались, однако, до нѣкоторой степени видоизмѣнить византійскую живопись: такъ образовался стиль, получившій названіе фряжскаго (франкскаго) ¹⁾.

¹⁾ См. Сабатье, *Notions sur l'icongraphie sacré russe*, Спб. 1849.

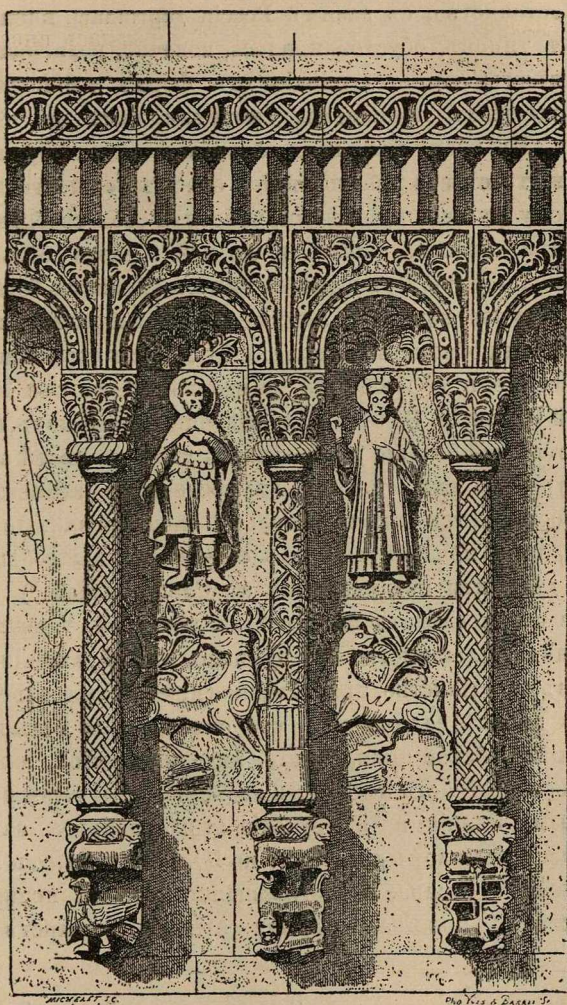


РИС. 91. — СТѢННЫЯ УКРАШЕНІЯ ДМИТРОВСКАГО СОВОРА
ВО ВЛАДИМІРѢ НА КЛАЗЬМѢ.

Постоянство, съ какимъ Россія держалась византійскихъ типовъ, обусловливалось, конечно, религіознымъ чувствомъ; на отступленіе отъ формъ иконографіи, освященныхъ преданіемъ, смотрѣли, какъ на нѣкую ересь. Но когда дѣло шло только о мотивахъ орнаментаціи, то страха впасть въ эту ересь не существовало; поэтому русскіе художники, чувствуя себя свободными въ этой области, выказали въ ней гораздо большую оригинальность. Приходилось ли имъ украшать богатою скульптурою капители, лѣпные карнизы и разныя части зданій, или обрамливать яркими бордюрами страницы рукописей, они обращаются за вдохновеніемъ уже не къ одной Византіи. Въ этомъ случаѣ, они проявляютъ, быть можетъ, еще больше разнообразія, чѣмъ въ своей архитектурѣ: на самомъ дѣлѣ, къ греческимъ элементамъ присоединяются здѣсь не только заимствованные отъ Азіи, но и почерпнутые изъ сокровищницы собственнаго духа, или изъ сношеній съ Скандинавіей ¹⁾).

Не стану слѣдить за судьбами искусства у южныхъ славянъ. Большинство ихъ приняло, при обращеніи своемъ въ христіанство, православное исповѣданіе, а потому было вполнѣ естественно, что они подпали подъ вліяніе византійской цивилизаціи, видоизмѣненной, какъ и въ Россіи, отчасти мѣстными элементами, отчасти чужеземными вѣяніями ²⁾). Изученіе этого вопроса завело бы насъ слишкомъ далеко; но на Юго-Востокѣ отъ Россіи лежитъ страна, представляющая особый интересъ по своему положенію между этимъ государствомъ,

¹⁾ См. въ особенности вышеуказанное сочин. Бутовскаго.

²⁾ О Сербіи см. соч. Канитца: *Serbiens byzantinische Monumente*, Вѣна 1862.

This architectural drawing depicts the exterior facade of the Church of San Giovanni Evangelista in Ravenna. The structure is characterized by its robust masonry and a series of arches. The central feature is a large, rounded archway leading to the entrance. Above this arch is a smaller, circular window (oculus). The facade is flanked by two side arches, each containing a narrow, vertical window. Above the side arches are smaller, semi-circular windows. The roof of the main body of the church is gabled. A prominent square tower rises from the center of the facade, topped with a conical roof. The tower has a decorative band of circular motifs just below the roofline and a series of arched openings on its upper levels. The drawing is executed in a detailed, hatched style, typical of 19th-century architectural reconstructions.

РИС. 92. — ФАСАДЪ СОВОРА ВЪ АНИ.

Греческою Имперією и Центральною Азією. Грузія и Арменія управлялись собственными государями, когда, въ IV вѣкѣ, проникло туда христіанство, благодаря проповѣди св. Григорія Просвѣтителя. Раздѣленная, вскорѣ послѣ того, между римлянами и персами, Арменія сдѣлалась театромъ непрерывной борьбы между обоими народами, но не утратила воспоминанія о своей прежней автономіи и образовала собою отдѣльную національность. Даже съ религіозной точки зрѣнія, она обособилась отъ греческой Церкви, оставшись, до нѣкоторой степени, привязанною къ ученію монофизитовъ. Грузія же сохраняла вѣрность православію. Но, не смотря на эту разницу, судьба обѣихъ странъ долгое время была одинакова. Съ VIII вѣка по конецъ XI, фамилія Багратидовъ, которую признавали и греческіе императоры и арабскіе калифы, царствовала въ Грузіи и Арменіи до тѣхъ поръ, пока сельджукскіе турки не поработили себѣ этихъ странъ. Армянское царство, въ томъ видѣ, въ какомъ существовало оно въ эпоху крестовыхъ походовъ, простиралось далѣе на Югъ и заключало въ себѣ Киликію.

Находясь, такимъ образомъ, на крайнемъ предѣлѣ христіанскаго міра, и будучи оспариваемы двумя противоположными цивилизаціями, эти страны подверглись самымъ различнымъ вліяніямъ. Но ихъ населеніе исповѣдывало христіанство, и когда ему приходилось сооружать религіозныя зданія, взоры его обращались въ сторону Греческой Имперіи. Церкви въ Арменіи — византійскія, но строившіе ихъ зодчіе, находясь вдали отъ Имперіи, не ограничивались точнымъ воспроизведеніемъ господствовавшихъ въ ней типовъ. Ихъ свобода выказалась преимущественно въ

орнаментаци, и геометрическіе мотивы, которые они

любятъ повторять, напоминаютъ скорѣе стили персидскій и арабскій, чѣмъ византійскій стиль.

Преобразованія армянской архитектуры можно прослѣдить по такимъ памятникамъ, время возникновенія которыхъ извѣстно. Первый періодъ выражается Эчмі-



рис. 93. — ПОГРЕВАЛЬНАЯ ЧАСОВНЯ ВЪ АНИ.

адзинскимъ монастыремъ, церковью св. Рипсимы въ Вагаршабадѣ, построенной въ VII столѣтіи, и нѣ-

которыми зданіями VIII и X столѣтій въ Ахпатѣ и Харни. Ко второму періоду, въ которомъ византійскій стиль уже подвергся значительнымъ измѣненіямъ, относится Кутаисскій, соборъ въ Имеретіи (постройка 1003 — 1009 гг.) и соборъ въ Ани (оконченный въ 1010 г.). Съ конца XI вѣка, вслѣдствіе турецкаго завоеванія, а потомъ монгольскаго нашествія, остановилось дальнѣйшее развитіе этой архитектуры, уже получившей, въ нѣкоторыхъ отношеніяхъ, своеобразную фizioномію.

«Тѣмъ не менѣе — пишетъ одинъ изъ ученыхъ, основательно изучившихъ эти зданія, — мы не замѣчаемъ у армянъ того естественнаго хода въ развитіи оригинальности, какой видимъ у византійцевъ. Государство, постоянно находившееся въ вассальной зависимости отъ какого-нибудь народа, должно было, безъ сомнѣнія, подвергаться вліянію своихъ сосѣдей и дѣлать отъ нихъ какъ литературныя, такъ и художественныя заимствованія» ¹⁾. Это сужденіе покажется, быть можетъ, слишкомъ строгимъ, если обратить вниманіе на живописный и изящный видъ, нерѣдко представляемый церквами Арменіи.

Система украшеній не отличается отъ той, какая была принята тогда греками. Въ одной изъ церквей города Ани, существовали еще, лѣтъ сорокъ тому назадъ, древнія фрески (XII или XIII вѣка), представлявшія почти полный циклъ ветхозавѣтныхъ и новозавѣтныхъ сценъ. Художники — живописцы, скульпторы, золотыхъ дѣлъ мастера — брали византійскіе

¹⁾ Тексье, *Description de l'Arménie, de la Perse et de la Mésopotamie*, 1842, т. I, стр. 110.

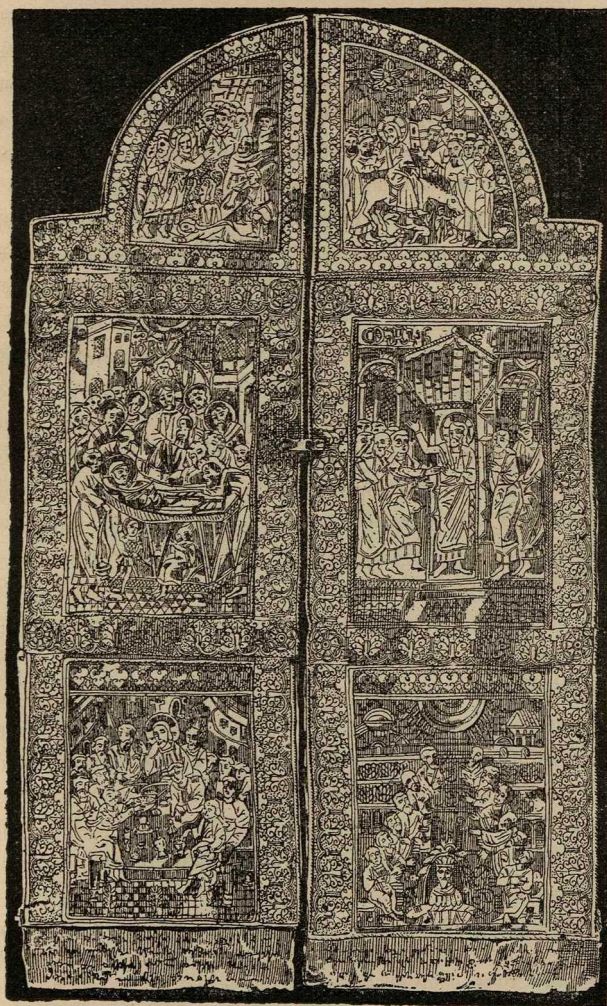


РИС. 94. — МЕТАЛЛИЧЕСКИЙ СКЛАДЕНЬ ВЫБИВНОЙ РАБОТЫ.
(Въ Тифлисъ.)

образцы, хотя имѣются и такіе памятники (напр. изображенный на рис. 95), въ которыхъ мѣстный типъ бросается въ глаза. Нѣкоторые монастыри Закавказья еще богаты золотыми издѣліями, заслуживающими изученія съ этой точки зрѣнія. Для примѣра, помѣщая здѣсь рисунки трехъ иконъ различнаго стиля ¹⁾).

Слѣды византійскаго вліянія встрѣчаются на Востокѣ не у однихъ христіанскихъ народовъ; самые ярые враги Христовой религіи и Греческой Имперіи дѣлали заимствованія отъ послѣдней. Не подлежитъ сомнѣнію, что арабское искусство еще очень рано приняло оригинальную фizioномію, но элементы, изъ которыхъ оно сложилось, съ самаго начала были найдены имъ не въ себѣ самомъ. Въ ту пору, когда арабы пустились въ завоеванія, распространившія ихъ владычество отъ Малой Азіи до Пиренеевъ, искусство существовало у нихъ лишь въ самыхъ простыхъ формахъ. Въ большинствѣ пріобрѣтенныхъ ими странъ, они приняли уже находившіеся тамъ памятники, подражали имъ и только постепенно измѣняли ихъ структуру и украшенія. Первые захваченныя арабами провинціи были греческія, а потому это племя, очутившись въ соприкосновеніи съ византійскимъ искусствомъ, подверглось его вліянію.

Въ Сиріи, арабы сначала не давали себѣ труда строить мечети: они отняли у Христа его храмы и посвя-

¹⁾ Этими воспроизведеніями я обязанъ г. Шантру, который, во время своихъ прекрасныхъ этнологическихъ изслѣдованій означеннаго края, составилъ коллекцію фотографій, весьма интересныхъ для исторіи искусства. На нѣкоторыхъ иконахъ имѣются надписи, изъ которыхъ, безъ сомнѣнія, можно было бы узнать время исполненія этихъ памятниковъ.

тили ихъ Аллаху. Иногда оба культа, въ продолженіе нѣсколькихъ лѣтъ, уживались богъ о богъ, въ одномъ и томъ же зданіи. Омаръ раздѣлилъ церковь св. Іоанна Предтечи въ Дамаскѣ на двѣ части: восточную часть

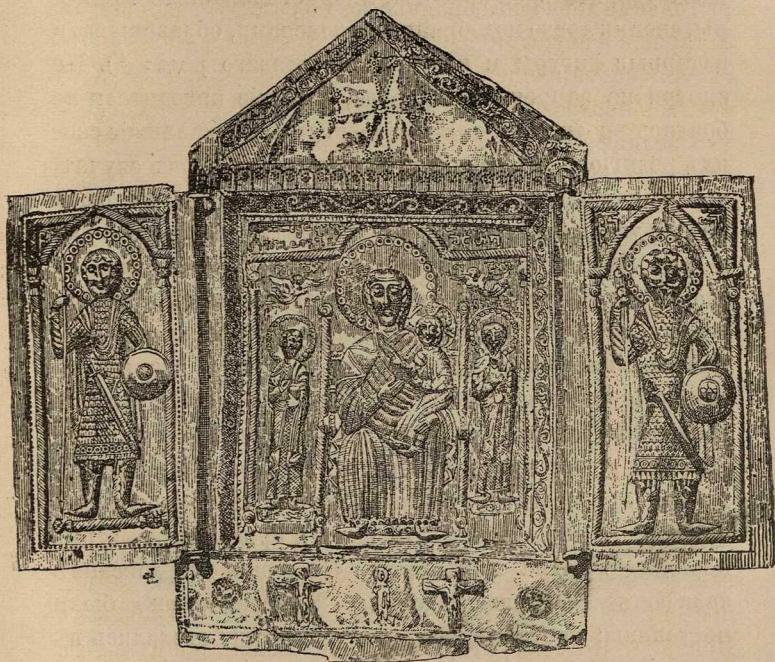


РИС. 95. — ШАХАНДЕРСКІЙ ТРИПТИХЪ, ВЪ СВАНЕТІИ.

онъ отдалъ мусульманамъ, а западную оставилъ за христіанами, которые были выгнаны оттуда только семьдесятъ лѣтъ спустя. Когда же калифы задумывали постройку особыхъ зданій для мечетей, то обращались къ византійцамъ. «Валидъ, желая соорудить въ Да-

маскѣ мечеть, отправилъ посольство къ константинопольскому императору, и этотъ послѣдній прислалъ къ нему двѣнадцать тысячъ работниковъ. Мечеть, называющаяся Ибнъ-Батутахъ, была убрана мозаиками удивительной красоты; инкрустированные мраморы, своими ловко подобранными колерами, образовывали алтарныя фигуры и изображенія всякаго рода» ¹⁾. Не смотря на запрещеніе пророка, арабскіе повелители не боялись вводить человѣческія фигуры въ украшеніе своихъ религіозныхъ зданій и подражать, въ этомъ случаѣ, христіанамъ. Отецъ Валида, Абдъ-эль-Меликъ, въ одной изъ іерусалимскихъ мечетей, приказалъ изобразить рай и адъ Магомета. Дамаскіе калифы привлекали къ своему двору византійскихъ мастеровъ, подъ руководствомъ которыхъ образовывались арабскіе художники. Поэтому нисколько не удивительно, что старинныя сирійскія мечети имѣютъ такъ много сходства съ греческими церквями. То же самое происходило и на другомъ концѣ мусульманскаго міра, въ Испаніи. Историки арабскаго искусства въ этой странѣ называютъ его первый періодъ византійскимъ и продолжаютъ этотъ періодъ до конца X столѣтія. Сношенія кордовскихъ калифовъ съ византійскими императорами были постоянны; греческіе ученые и художники стекались въ Испанію. Поэтому, старинныя кордовскія зданія носятъ на себѣ печать византійскаго вліянія. «Въ алькасарѣ Захра (близъ Кордовы), въ залѣ калифа находился яшмовый фонтанъ, украшенный золотымъ лебедемъ— удивительною работою, исполненною въ Константино-

¹⁾ Лавуа, *Les arts musulmans; de l'emploi des figures*, въ *Gazette des beaux arts*, 1875.

полѣ, надъ нимъ спускалась привѣшенная къ потолку знаменитая жемчужина, полученная Абдераманомъ въ подарокъ отъ греческаго императора.... Золоченый



рис. 96. — икона шарноксинетскаго монастыря, на Кавказѣ.

фонтанъ чеканной работы, находившійся въ саду, былъ изготовленъ въ Сиріи, а по словамъ другихъ — въ Константинополѣ; на немъ были представлены рельеф-

ныя человѣческія фигуры. Для постройки этого дворца, Абдераманъ собралъ искуснѣйшихъ зодчихъ Багдада, Константинополя и другихъ мѣстъ.... Кордова, подобно Равеннѣ, Венеціи, Палермо и многимъ инымъ городамъ, прибѣгала къ греческимъ художникамъ. По свидѣтельству арабскихъ историковъ, эти художники доходили до самаго Багдада» ¹⁾).

Мы не можемъ говорить здѣсь о византійскомъ вліяніи во всѣхъ тѣхъ странахъ, которыя занимали мусульмане, но считаемъ необходимымъ замѣтить, что это вліяніе подѣйствовало, даже нѣсколько вѣковъ спустя, на турецкую архитектуру Азіи; подражаніе греческимъ формамъ замѣтно въ памятникахъ, сооруженныхъ какъ турками-сельджуками, такъ и турками-османлы. Когда Магометъ II овладѣлъ Константинополемъ, храмы этого города, подобно тому, какъ это случилось предъ тѣмъ въ Сиріи, превратились въ мечети. Но вскорѣ завоеватель сталъ строить новыя мечети, и архитекторомъ у него былъ грекъ, по имени Христодулъ. Въ XVI столѣтіи, турецкая архитектура достигла своего апогея; воздвигнутыя тогда зданія представляютъ поразительныя черты сходства съ сооруженіями императорской эпохи.

¹⁾ Жиро-де-Прагней, *Essai sur l'architecture des arabes et de mores en Espagne, en Sicile et en Barbarie*, стр. 51, 53 и 55.

ГЛАВА ВТОРАЯ

Византійскія вліянія на Западъ

Востокъ и Западъ въ Средніе Вѣка никогда не были изолированы другъ отъ друга; сношенія между ними были часты гораздо ранѣе крестовыхъ походовъ. Византія еще сильно привлекала къ себѣ воображеніе западныхъ народовъ; государи Франціи, Германіи и Италіи безпрестанно посылали въ нее посольства. Многочисленные богомольцы, отправлявшіеся въ Святую Землю, нерѣдко посѣщали Константинополь; греческіе монахи, съ своей стороны, являлись селиться на Западъ и встрѣчались не только на Югѣ Италіи, но и въ Римѣ, Франціи и Германіи. Однако сношенія, болѣе всего способствовавшія развитію цивилизаціи, поддерживались въ особенности торговлею. Во Франціи, въ меровингскую эпоху, даже въ центрѣ страны, въ Орлеанѣ, существовали небольшія сирійскія колоніи. Каждый годъ, изъ гаваней Запада отправлялись многочисленные корабли за продуктами Востока въ Константинополь, Салоники, Александрію. Еще тѣснѣе стали такія сношенія послѣ того, какъ латиняне,

вслѣдствіе крестовыхъ походовъ, стали твердою ногою въ этихъ странахъ ¹⁾.

Среди грековъ, явившихся во Францію, бывали иногда и художники, какъ то видно изъ нѣкоторыхъ свидѣтельствъ лѣтописцевъ ²⁾. Съ другой стороны, купцы и путешественники привозили съ Востока не однѣ пряности, но и художественные предметы. Такіе предметы были въ почетѣ; имъ часто подражали, или вдохновлялись ими. Прослѣдить отраженіе византійскаго искусства на Западъ было бы задачею долгою и трудною; имѣя возможность посвятить здѣсь этому предмету лишь нѣсколько страницъ, я ограничусь изложеніемъ самыхъ важныхъ и наиболѣе прочно установленныхъ фактовъ.

Роль Византіи въ развитіи искусства въ Италіи составляла предметъ многихъ споровъ: одни придавали ей слишкомъ широкое, другіе — слишкомъ ограниченное значеніе ³⁾. Чтобы достигнуть какихъ-либо возможно точныхъ заключеній, надо брать въ Италіи различныя

¹⁾ См. Гейда, *Geschichte des Levantehandels im Mittelalter*, 1879.

²⁾ Шназе собралъ нѣсколько подобныхъ свидѣтельствъ въ главѣ своего сочиненія, посвященной византійскому вліянію. См. *Gesch. der bild. Künste*, т. IV, стр. 718 и слѣд.

³⁾ Это замѣчаніе касается особенно сочиненія Салацаро: *Studi sui monumenti della arte meridionale dal IV al XIII secolo*, 1871—1883, впрочемъ весьма интереснаго по заключающимся въ немъ новымъ свѣдѣніямъ и по прекраснымъ снимкамъ съ памятниковъ. Недавно умершій авторъ подробнѣйшимъ образомъ изучилъ италіанскіе памятники, но на византійское искусство онъ смотрѣлъ, какъ на личнаго врага, за которымъ не признавалъ ни изобрѣтательности, ни рисунка, ни колорита, ни вліянія гдѣ бы то ни было, хотя это вліяніе и очевидно.

области. Итальянское искусство въ Средніе Вѣка развилось не однообразно: Италія раздѣлялась на множество городовъ и государствъ, весьма различныхъ по политическимъ и художественнымъ условіямъ. Въ нѣкоторыхъ провинціяхъ, греческое господство держалось довольно долго, въ другихъ же — оно исчезло рано. Кромѣ того, дѣятельность нѣкоторыхъ городовъ была цѣликомъ направлена въ сторону Востока, а другіе имѣли съ Константинополемъ менѣе прямые и менѣе частые сношенія. Поэтому мы поступимъ логично, если имѣвшія различную судьбу страны изучимъ въ отдѣльности; тогда мы увидимъ, что во многихъ мѣстахъ византійское искусство преобладало довольно долго, между тѣмъ какъ въ другихъ его вліяніе было болѣе слабо и болѣе мимолетно.

На Югѣ Италіи, роль Византіи очевидна. Въ продолженіи многихъ вѣковъ, значительная часть этого края была связана съ Константинопольскою Имперіею религіей, администраціей и самымъ языкомъ: прежняя Великая Греція всегда заслуживала это названіе. Даже иконоборческая распря, отдѣлившая остальную Италію отъ Востока, укрѣпила эллинизмъ на Югѣ этой страны; сторонники иконъ укрывались туда во множествѣ, и греческіе императоры не беспокоили ихъ тамъ. Здѣсь произошла настоящая колонизація, и притомъ отчасти монастырская. Въ одной Калабріи извѣстны имена девяности-семи возникшихъ въ то время монастырей устава св. Василія. Страна эта стала центромъ неоэллинской образованности; Византія была тамъ любима, и, когда явились норманы, во многихъ мѣстахъ имъ противостояли съ упорствомъ. Робертъ Гискарскій лишь съ трудомъ овладѣлъ Тарентомъ и Санта-Севе-

ріаной и не могъ насильственно оторвать населеніе отъ эллинизма: потребовалось болѣе вѣка для того, чтобы латинскій ритуаль смѣнилъ здѣсь греческое богослуженіе; въ нѣкоторыхъ мѣстахъ греческій языкъ употреблялся еще въ XII столѣтіи. То же самое было и въ Сициліи. Въ другихъ областяхъ, греческая культура, менѣе глубоко пустившая корни, чѣмъ въ двухъ вышеозначенныхъ, была все-таки очень могущественна. «Нужно ли упоминать, что самые норманы, завладѣвъ Югомъ Италіи, въ первый періодъ своего господства въ этой странѣ заимствовали себѣ греко-византійскую цивилизацію? Они не только приняли греческій языкъ однимъ изъ официальныхъ языковъ своего правительственного дѣлопроизводства, въ виду того, что это былъ языкъ значительной части ихъ подданныхъ, но и въ архитектурѣ удержали до 1125 г. вполне византійскій характеръ. Первые монеты, чеканенныя ими въ Апуліи и Отрантской области, были подражаніемъ монетамъ Восточной Имперіи. Новый костюмъ, характеризующійся длинною одеждою въ восточномъ вкусѣ и шапкою въ родѣ фригійскаго колпака, принятый около 1090 г. всѣмъ Западомъ вмѣсто преобладавшей до тѣхъ поръ короткой одежды, впервые введенъ въ употребленіе норманами и есть ничто иное, какъ греческій костюмъ»¹⁾. Норманскими государями основано столько же греческихъ монастырей, сколько и латинскихъ; византійскіе поэты, историки и богословы были при ихъ дворѣ столь же многочисленны,

¹⁾ См. Фр. Ленормана, *La Grande-Grèce*, 1881, т. II, стр. 406, 407. Авторъ задался цѣлью поставить на видъ важность греческаго элемента въ средневѣковой исторіи Южной Италіи.

какъ и при императорскомъ. Короли и Церковь стали



рис. 97. — ХРИСТОСЪ ВОЗЛАГАЕТЪ ВЪНЕЦЪ НА ГОЛОВУ РОБЕРТА II.

(Мозаика въ Палермо.)

насилъственно искоренять восточный элементъ только
около XIII вѣка.

До тѣхъ поръ, въ провинціяхъ, составлявшихъ норманское королевство, развивалась блестящая цивилизація, вполне проникнутая эллинизмомъ. Однако искусство не представлялось вездѣ въ одномъ видѣ. Въ Сициліи, гдѣ мусульманское владычество, смѣнивъ власть восточныхъ императоровъ, въ теченіи болѣе чѣмъ двухъ вѣковъ предшествовало водворенію нормановъ, византійское и арабское искусства существовали бокъ о бокъ и иногда мѣшались, но въ то же время проникало туда западное вліяніе. Что касается до архитектуры, то, во многихъ сооруженіяхъ, формы греческаго храма соединялись съ латинскою базиликою, и иногда являлся куполъ на пандативахъ, какъ напр. въ Сантъ-Джованни-дельи-Эремитани (за стѣнами Палермо, XII вѣка), въ Санта-Марія-делль-Амирале (въ Палермо, XII стол.), въ капеллѣ св. Катарды (тамъ же, XII стол.). Робертъ II, бравшій рабочихъ съ греческихъ ткацкихъ фабрикъ, поручалъ также византійцамъ украшать стѣны сицилійскихъ церквей. Безъ сомнѣнія, ими исполнены прекрасныя мозаики въ соборѣ Кефалу (1148 г.). Вокругъ Христа, изображеннаго въ глубинѣ абсиды, помѣщены Богородица, пророки и святые. Въ Палермо, мозаики Палатинской капеллы, освященной приблизительно въ 1143 году, относятся къ царствованію Роберта II, или его наслѣдниковъ. Абсида, подобно тому, какъ въ Кефалу, занята фигурами святыхъ, остальное же пространство церкви украшено ветхозавѣтными и новозавѣтными сценами. Бросающійся въ глаза контрастъ съ этими изображеніями составляетъ убранство плафона, покрытаго арабскими орнаментальными рисунками и куфическими надписями. Въ разсматриваемую пору, одинъ изъ сановниковъ

Роберта II, адмиралъ Георгій Антиохійскій, по происхож-



рис. 98. — Адмиралъ Георгій Антиохійскій у ногъ вогородицы.

(Мозаика въ Палермо.)

денію грекъ, соорудилъ и украсилъ на свой счетъ цер-

ковъ, названную вслѣдствіе того Санта-Маріа-дель-Амирале. Въ настоящее время она сильно измѣнилась, но ея прежнія мозаики отчасти цѣлы. Одна изъ нихъ представляетъ, по времени исполненія, самый древній изъ извѣстныхъ примѣровъ изображенія Успенія Богородицы. Въ другомъ мѣстѣ церкви, Георгій Антіохійскій изображенъ припавшимъ къ стопамъ Богоматери, а рядомъ виденъ Христосъ, возлагающій вѣнецъ на голову Роберта. Произведенія первой половины XII вѣка часто замѣчательны по исполненію; композиція въ нихъ осмысленна, рисунокъ твердъ и точенъ, колоритъ очень блестящъ. Ничто не даетъ лучшаго понятія о процвѣтавшей тогда византійской мозаичной школѣ, произведенія которой столь рѣдки на Востокѣ. Но, со второй половины означеннаго вѣка, повидимому, обнаруживается нѣкоторый упадокъ. Мозаики Монреальскаго собора (оконченнаго около 1182 г.) уступаютъ мозаикамъ собора Кефалу, но за то представляютъ болѣе значительное развитіе. Абсида украшена подобно тому, какъ и въ Кефалу; вдоль нефовъ и въ боковыхъ абсидахъ идутъ ряды различныхъ сюжетовъ: здѣсь ветхозавѣтныя сцены, тамъ новозавѣтныя событія и, наконецъ, эпизоды изъ житія апостоловъ Петра и Павла.

Впрочемъ, было бы неправильно считать всѣ эти мозаики норманской эпохи произведеніями грековъ. Собственно имъ, повидимому, принадлежатъ только украшающія соборъ Кефалу и ц. Санта-Маріа-дель-Амирале; можно догадываться, что уже въ Палатинской капеллѣ работали отчасти италіанскіе ученики греческихъ мастеровъ. Участіе этихъ учениковъ представляется еще

болѣе очевиднымъ и обширнымъ въ украшеніи Монреальскаго собора ¹⁾).

Если мы перенесемъ изъ Сициліи снова на материкъ, въ южно-итальянскія области, то увидимъ, что и здѣсь византійское вліяніе проявилось очень рано. Въ концѣ VIII вѣка, беневентскій герцогъ Аригисъ воздвигъ церковь во имя Святой Софіи по образцу сооруженной Юстиніаномъ ²⁾. Впослѣдствіи времени, во многихъ мѣстахъ, въ Бари, Канозѣ, Мольфеттѣ и др., еще встрѣчается куполъ въ соединеніи съ латинскими формами. Для украшенія церквей нерѣдко обращаются къ грекамъ. Часто приводимый текстъ изъ хроники Льва Остійскаго ³⁾ свидѣтельствуетъ, что монте-кассинскій аббатъ Деизидерій, въ половинѣ XI вѣка, призвалъ изъ Византіи мастеровъ по части мозаики и ваиянія, такъ какъ въ Италіи уже за пятьсотъ лѣтъ предъ тѣмъ перестали заниматься этими отраслями искусства. Долгое время многіе писатели принимали это, столь опредѣленно-выраженное, свидѣтельство безъ всякой провѣрки, полагая, на основаніи его, что будто-бы художественное образованіе вполне потухло на Югѣ Италіи, что живопись и скульптура начали

¹⁾ Сицилійскія мозаики были изслѣдованы неоднократно; см. въ особенности сочиненіе Ди-Марцо: *Delle belle arti in Sicilia dai normanni sino alla fine del secolo XIV*, т. II, стр. 36 — 121; въ этомъ трудѣ (стр. 129 — 137) указывается также на византійское вліяніе въ сицилійской стѣнной живописи.

²⁾ См. *Rerum longob. et italic. scriptores*, изд. Вайтца, стр. 577.

³⁾ См. *Chronicon Casinense*, I, III, с. XXIX. Объ этомъ текстѣ и о трудахъ Деизидерія въ Монте-Кассино см. Каравиты: *I codici e le arti a Monte-Cassino*, т. I, 1869, стр. 180 — 222, а также Шназе, т. IV, стр. 700 и слѣд.

тамъ возрождаться только въ XI вѣкѣ, благодаря византійскимъ художникамъ. Однако новѣйшія изысканія доказали ошибочность такого мнѣнія: италіанскіе археологи внимательно изучили старинныя зданія своего отечества и во многихъ мѣстахъ нашли произведенія, свидѣтельствующія о томъ, что съ VI по XII столѣтіе не переставали существовать тамъ мѣстныя школы ¹⁾. Къ сожалѣнію, патріотическое усердіе иногда заводило этихъ изслѣдователей слишкомъ далеко: нѣкоторые изъ нихъ почти отрицали византійское вліяніе, или же приписывали ему пагубную роль. Утверждать это—значить идти противъ очевидности, и самые памятники, изданные сторонниками означеннаго мнѣнія, доказываютъ, что въ Италіи искусство было еще очень несовершенно въ то время, когда на греческомъ Востокѣ оно достигло до полного своего блеска. Дабы основательно судить въ подобномъ случаѣ, надо имѣть знакомство съ обоими сравниваемыми предметами, а не воображать, какъ то дѣлаетъ одинъ авторъ-италіанецъ, что «произведенія византійской живописи вообще отмѣчены печатью большой бѣдности и рабства». Коль-скоро неопровержимые документы свидѣлствуютъ о томъ, что государи, епископы и аббаты не разъ прибѣгали къ византійскимъ художникамъ, то не имѣемъ ли мы права допустить, что этихъ художниковъ они считали болѣе искусными, чѣмъ своихъ собственныхъ? Однако, не должно упу-

¹⁾ См. вышеуказанныя сочиненія Каравиты и Салацаро. Памятникамъ Южной Италіи уже посвящены два большія изданія: Шульца, *Denkmäler der Kunst des Mittelalters im Sud. Italien*, 1860, и Гюильяра-Бреголля: *Monuments de la domination des Normands dans le sud de l'Italie*.

скать изъ виду, что византійскіе артисты нашли въ Италіи туземныхъ живописцевъ, которые, при всемъ несовершенствѣ своихъ произведеній, были нелишены достоинствъ. Слабая сторона ихъ состояла не въ отсутствіи вкуса, а въ недостаточности образованія. Они съумѣли воспользоваться пребываніемъ у себя греческихъ художниковъ, изучили ихъ работы, но не впали въ безусловную подражательность и сохранили свой индивидуальный характеръ. Въ числѣ образцовъ живописи, столь хорошо воспроизведенныхъ въ сочиненіи Салацаро, есть много такихъ, которые, по моему мнѣнію, обнаруживаютъ византійское вліяніе, но вмѣстѣ съ тѣмъ и уклоняются, въ нѣкоторыхъ отношеніяхъ, отъ византійскихъ произведеній ¹⁾. Типы нерѣдко имѣютъ мѣстную фізіономію, исполненіе отличается своеобразною грубостью, но по позамъ фигуръ, ихъ одеждамъ и нѣкоторымъ частностямъ стиля, вы заключаете, что художники находились въ сношеніи съ византійскими мастерами и вдохновлялись ихъ произведеніями. Предъ вами — туземная школа, движущаяся и развивающаяся нерѣдко въ чужестранныхъ формахъ, но мало-по-малу освобождающаяся отъ нихъ. Отрицать ея существованіе было бы столь же неосновательно, какъ и не признавать въ ней никакихъ чужеземныхъ слѣдовъ ²⁾.

¹⁾ См. живопись въ Бадіи ди-Санта-Марія-ла-Либеры (XI в.), въ Санъ-Анджело-инъ-Формисъ (XI в.), въ Санъ-Джованни-инъ-Венере и пр., часть I, табл. VII, X, XI, XV, XVIII. О церкви Санъ-Анджело-инъ-Формисъ см. также сочин. Каравиты, т. I, стр. 223 — 259, гдѣ вполне опредѣляется доля византійскаго вліянія.

²⁾ Нѣкоторыя, весьма вѣрныя, замѣчанія по этому предмету можно найти въ статьѣ Лефора, въ *Revue archéologique*, 1879, Ноябрь.

Такое же впечатлѣніе мы получимъ, если станемъ изучать мозаики этой области, къ сожалѣнію, весьма рѣдкія, а равно и скульптурныя произведенія. Достаточно вспомнить приэтомъ, какимъ почетомъ пользовались въ Италіи, въ концѣ XI столѣтія, бронзовыя двери константинопольской работы. Италіанскіе художники начали съ подражанія имъ: примѣръ тому показали Робертъ Амальфійскій, въ Канозѣ, и Одеризій Беневентскій, въ Тройѣ. Но вскорѣ художники стали проявлять свою оригинальность, и двери, исполненныя Баризаномъ Транійскимъ для Равелло, Монреале и Трани, уже не были простыми копіями. Каменные скульптурныя работы, украшающія нѣкоторыя церкви XI — XII вѣковъ, представляютъ такой же шагъ впередъ. Нѣкоторыя капители въ Отрантскомъ соборѣ (XII в.), нѣсколько барельефовъ въ Сантъ-Джованни-инъ-Венере, близъ Ланчяно (начала XIII в.), принадлежатъ византійскому стилю; но какъ тамъ, такъ и въ очень многихъ другихъ мѣстахъ, уже рано выказывается болѣе широкое и жизненное исполненіе италіанскихъ скульпторовъ ¹⁾.

На противуположномъ концѣ Италіи, Венеція является какъ-бы византійскимъ городомъ. Ея благосостояніе возросло по мѣрѣ упадка ея сосѣдки, Равенны. Потерявъ значительную часть своего населенія по милости Юстиніана II и потерпѣвъ разореніе отъ алчности эзарховъ, византійская столица Италіи уже сильно утратила свой прежній блескъ, когда, въ срединѣ VIII столѣтія, досталась лонгобардамъ, чтобы вскорѣ затѣмъ

¹⁾ См. Перкинса, *Les sculpteurs italiens*, перев. Госсудѣ 1869, II, гл. 1.

перейти въ руки папы. Напротивъ того, Венеція умѣла спасти свою независимость отъ посягательствъ на нее лонгобардовъ и франковъ. Номинальная власть греческихъ императоровъ, которую она признавала надъ собою, была даже причиною ея счастья. Надѣленная отъ нихъ многими привилегіями, Венеція размножила свои конторы по берегамъ Средиземнаго моря и вскорѣ забрала себѣ въ руки большую часть торговли Запада съ Востокомъ. Но, вмѣстѣ съ продуктами Имперіи, венеціанскіе купцы провозили къ себѣ на родину и византійскую цивилизацію. Все въ этомъ городѣ напоминало Грецію: костюмъ, обычаи, церемоніаль двора дожей, титулы *ипата* и *протоспашара*, которыми величали ихъ при императорскомъ дворѣ. Съ Востока заимствованы Венеціей тѣ отрасли производства предметовъ роскоши, въ которыхъ она сдѣлалась потомъ столь искусна, каковы, напр., стеклянное и хрустальное дѣло и золоченіе по кожѣ ¹⁾.

Поэтому, въ теченіи многихъ вѣковъ, венеціанскіе памятники часто напоминаютъ собою воздвигавшіеся въ Константинополѣ. Когда дожъ Пьетро Орсеоло, въ 976 г., задумалъ построить великолѣпный соборъ св. Марка, освященный только въ 1085 г., не обратился ли онъ къ архитекторамъ греческаго происхожденія? Ни одинъ документъ не говоритъ объ этомъ; но не подлежитъ сомнѣнію, что соорудители этого памятника, къ какой-бы національности они ни принадлежали, держались византійской архитектуры во всей ея чистотѣ: даже матеріалы—мраморы, колонны—повидимому,

¹⁾ См. Арменгò, *Venise et le Bas-Empire*, *Archives des missions scientifiques*, 1867, стр. 432 и слѣд.

были взяты по большей части съ Востока. Однако, въ самой Венеці греческіе типы господствовали не исключительно; въ ея окрестностяхъ — въ Мурано, Торчелло, Градо и др. мѣстахъ, — въ пору постройки Святаго Марка, снова являются латинскія формы, или же расположение и орнаментация обоихъ стилей какъ въ гражданскихъ, такъ и въ церковныхъ зданіяхъ, мѣшаются между собою.

Когда дѣло идетъ объ украшеніи этихъ зданій, венеціанцы прибѣгаютъ опять-таки къ Востоку. Эмали Палы-д'Оро суть византійскія; то же самое должно сказать и о нѣкоторыхъ превосходныхъ ювелирныхъ издѣліяхъ ризницы Святаго Марка. Одна изъ дверей собора изготовлена въ Византіи, другія двѣ двери, повидимому, венеціанскія, но являются подражаніемъ этому иностранному образцу. Греческіе художники, поселившіеся въ Венеціи, составляли въ XI вѣкѣ особую корпорацію. Все показываетъ, что именно они начали исполненіе мозаикъ въ соборѣ, и что мѣстные артисты, образовавшіеся въ ихъ школѣ, еще долго потомъ держались ея стили. Вліяніе этихъ иностранныхъ мастеровъ не ограничивалось предѣлами города. Въ церкви Мурано, изображеніе Богородицы, украшающее собою абсиду, исполнено въ самомъ чистомъ византійскомъ стилѣ (XII в.). Неподалеку оттуда, въ Торчелло, большая часть мозаикъ (XI и XIII вв.) принадлежитъ также византійскимъ художникамъ: въ средней абсидѣ — Богородица и апостолы, на западной стѣнѣ — Страшный Судъ, въ боковой абсидѣ — Христосъ среди архангеловъ, хотя, въ этой послѣдней композиціи и видны ясные признаки сотрудничества италіанцевъ.

Въ Римѣ, византійское вліяніе не было столь безпрерывно, какъ въ другихъ мѣстахъ Италіи; будучи порою весьма ощутительнымъ, оно временно прекращалось, а потомъ проявлялось опять. Замѣтнымъ становится оно только въ VII вѣкѣ, когда въ означенной странѣ повелѣвали константинопольскіе императоры, и нерѣдко папскій престолъ занимали греки. Нисколько не касаясь архитектуры, вліяніе это обнаруживается

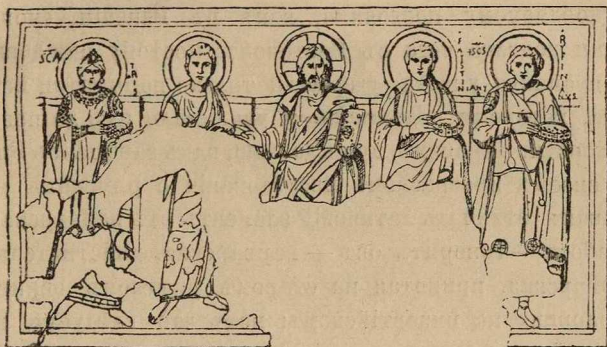


РИС. 99. — живопись на кладбищѣ дженерозы.

(Въ Римѣ.)

только въ декоративныхъ работахъ; слѣды его видны въ нѣсколькихъ позднихъ стѣнныхъ изображеніяхъ въ катакомбахъ и нѣсколькихъ мозаикахъ, каковы напр. находящіяся въ ц. св. Агнесы, на Мометанской дорогѣ, и особенно въ ораторіи св. Венанція, въ Латранѣ. Въ VIII столѣтіи, энергія, съ какою папы стояли за иконы, привлекла въ Римъ эмигрантовъ съ Востока, скрывавшихся отъ преслѣдованія иконоборцевъ; ими было основано немало монастырей. Отсюда — новый

притоку византійскихъ элементовъ, присутствіе которыхъ доказывается памятниками какъ этого, такъ и слѣдующаго вѣка. Однако было бы ошибочно считать греческими мозаики, подобныя тѣмъ, какія мы видимъ въ церквахъ Санта-Маріа-инъ-Навичелла, Сантъ-Марко, Санта-Чечиліа, — работы, столь неискусныя, столь мало похожія на несомнѣнныя произведенія византійскаго искусства этой эпохи. Художники, жившіе тогда въ Римѣ, не имѣли возможности подвергнуться вліянію, подновляемому постоянно, какъ въ Венеціи, сношеніями всякаго рода съ Востокомъ; поэтому они дошли до крайняго упадка, удержали только недостатки искусства, которому подражали, и усиливали ихъ до невозможности. Впрочемъ, здѣсь должно, какъ замѣчаетъ Витѣ въ своемъ прекрасномъ изслѣдованіи о римскихъ мозаикахъ, отличать латинскій элементъ отъ варварскаго. «Работа — говоритъ онъ — варварская, дѣйствительно варварская, привитая на старомъ римскомъ корнѣ и вполовину на византійскомъ; вотъ что слѣдуетъ изъ деталей, равно какъ изъ всей совокупности этихъ мозаикъ» ¹⁾.

За періодъ времени съ IX по XI столѣтіе, произведеній разсматриваемаго рода почти не имѣется; но цѣлый рядъ образцовъ стѣнной живописи показываетъ, что византійское вліяніе въ эту пору скорѣе ослабѣвало. Какъ на самые замѣчательные изъ этихъ образцовъ, должно указать на украшающіе подземную церковь св. Климента, открытую двадцать-пять лѣтъ тому назадъ: они доказываютъ, что около XI столѣтія образовалась болѣе самостоятельная и болѣе способная

¹⁾ Витѣ, *Les mosaïques chrétiennes de Rome*, 1873.

школа, создававшая произведенія, нелишенные иногда нѣкотораго достоинства ¹⁾.

Въ XII и XIII вѣкахъ, мозаичное искусство въ Римѣ поднимается съ новымъ блескомъ. Де-Росси, въ своихъ прекрасныхъ трудахъ о римскихъ мозаикахъ, называетъ образовавшуюся тогда школу итапо-византійской и,

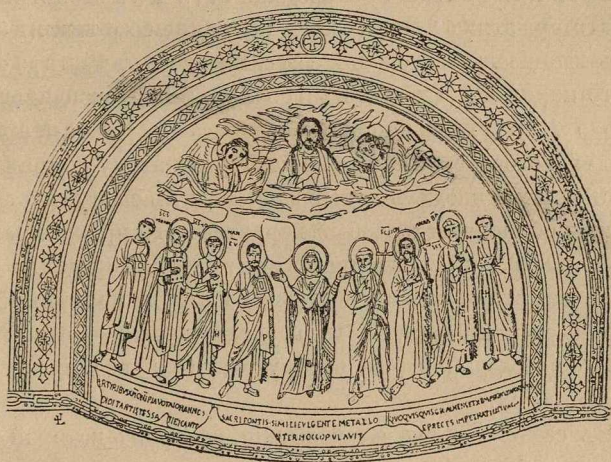


РИС. 100. — МОЗАИКА ВЪ ОРАТОРІИ СВ. ВЕНАНЦІА.

(Въ Римѣ.)

согласно съ г. Витѣ, связываетъ ее начало съ появленіемъ въ Монте-Кассино греческихъ мастеровъ, призванныхъ туда въ предшествовавшемъ столѣтіи аббатомъ Дезидеріемъ. Произведенія этой школы многочисленны: абсидальныя украшенія въ Санта-Маріа-инъ Трастевере, въ Санта-Франческа-Романа, въ Санъ-Кле-

¹⁾ Роллера, *Saint-Clément de Rome*, 1873.

менте, относятся къ указанному времени ¹⁾. Исполнители этихъ мозаикъ — не простые копировальщики: заимствуя у Востока типы и композиціи, они вносятъ въ свои ихъ личныя качества. Они даже не забыли художественнаго прошлаго своей родины и, въ орнаментациі, сохраняютъ, или повторяютъ образцы, которые представляютъ имъ римскія произведенія IV, V и VI столѣтій ²⁾. Благодаря этимъ художникамъ, измѣнившееся такимъ образомъ византійское вліяніе продержалось въ Римѣ до самаго появленія Джотто. Пьетро Каваллини, окончившій, около 1291 г., украшеніе абсиды въ ц. Санта-Маріинъ-Трастевере, оставался еще вѣренъ этому направленію, хотя и вводилъ новые элементы въ свое искусство. Этимъ объясняется особый характеръ его прекрасныхъ композицій, заимствованныхъ изъ житія Богородицы: въ нихъ замѣтно «вліяніе греческаго стиля, но отмѣченное болѣею граціей и гораздо лучшею италіанскою методою», и уже предчувствуется вся прелесть Возрожденія.

Въ самомъ этомъ Возрожденіи, центромъ которой въ ту пору была Тоскана, играли ли какую-либо роль византійскіе мастера? Вазари пишетъ, что флорентійскія власти, съ цѣлью поднять утраченное искусство живописи, призвали въ свой городъ греческихъ художниковъ. Въ теченіи долгаго времени, это свидѣтельство

¹⁾ См. Де-Росси, *Mosaici christiani di Roma*, вып. I, VII, VIII IX и X.

²⁾ См. вышеозначенное сочиненіе Де-Росси, а также Мюнца: *Notes sur les mosaïques chrétiennes de l'Italie* (Revue archéol., 1878, 1879, 1882). Однако авторъ втораго изъ этихъ сочиненій мнѣ кажется слишкомъ строгимъ по отношенію къ тогдашней римской школѣ.

повторяли другіе, не принимая въ соображеніе того, насколько показанія Вазари вообще недостоверны и порою ошибочны. Точныя и внимательныя изслѣдованія опровергаютъ эту легенду. Въ документахъ того времени не встрѣчается указаній на существованіе подобной иностранной колоніи; напротивъ того, доказано, что живопись далеко не была въ такомъ печальномъ состояніи, какъ полагаетъ Вазари, и что въ центрѣ Италіи было много художниковъ еще до Чимабуе и Джотто ¹⁾. Безъ сомнѣнія, въ ихъ несовершенныхъ произведеніяхъ можно найти много сходственныхъ чертъ съ произведеніями грековъ: италіянцы только понемногу освобождались отъ византійскихъ традицій, которыя, въ предшествовавшій періодъ, были распространены повсюду; благодаря этимъ традиціямъ, они правильнѣе понимали исполненіе и стиль, и уже готовили, по мѣрѣ своихъ силъ, дорогу для болѣе оригинальныхъ мастеровъ. Не пришедшие извнѣ художники дали окончательный толчекъ флорентійскому Возрожденію: Джотто развилъ свой талантъ не въ школѣ грековъ, а, напротивъ того, болѣе рѣшительно поколебалъ вліяніе, отъ котораго порою пытались освободиться его предшественники. Все здѣсь зависѣло отъ обстоятельствъ Италіи, и возникшее въ ней съ такимъ блескомъ новое искусство принадлежитъ вполнѣ ей самой. Мастера того времени сумѣли внести въ него индивидуальное чувство жизни и правды, все болѣе и болѣе слабѣвшее у византійцевъ,

¹⁾ См. въ особенности Кроу и Кавальказелле, *Storia della pittura in Italia*, 1875, т. I, гл. V и VI, а также Шназе, *Geschichte der bild. Kunst*, т. VII, стр. 236 и слѣд., 307 и слѣд.

и, тогда какъ эти послѣдніе удалялись отъ природы, они возвратились къ ней и черпали изъ нея свою силу.

Во Франціи византійское вліяніе никогда не дѣйствовало столь замѣтно и продолжительно, какъ въ нѣкоторыхъ областяхъ Италіи. Между тѣмъ, въ Средніе Вѣка, христіанское искусство долгое время развивалось съ наибольшею силою и прелестью, какъ извѣстно, во Франціи. Въ XII и XIII столѣтіяхъ, эта страна имѣла свою собственную архитектуру и свою оригинальную скульптуру, полныя жизни и граціи, распространившіяся въ сосѣднія страны и даже до Востока.

Участвовало ли сколько-нибудь византійское искусство въ попыткѣ возрожденія, предпринятой Карломъ Великимъ? Лѣтописцы говорятъ, что этотъ государь призывалъ художниковъ изъ всѣхъ заморскихъ странъ ¹⁾, но, въ подтвержденіе своихъ словъ, не приводятъ положительныхъ фактовъ.

Какъ бы то ни было, Каролинги находились въ постоянныхъ политическихъ сношеніяхъ съ константинопольскими императорами; при дворѣ Карла Великаго учились греческому языку и имѣлись греческія рукописи. Торговля, съ своей стороны, установила связь между обѣими имперіями. Такъ, мы знаемъ изъ достовѣрнаго источника, что Западъ получалъ изъ Византіи художественные предметы: одинъ изъ камбрейскихъ епископовъ, Галитхарій, будучи отправленъ посломъ въ Константинополь, привезъ оттуда рѣзныя издѣлья изъ кости ²⁾.

¹⁾ Сень-Гальскій монахъ, I, 28, писавшій, правда, семьдесятъ лѣтъ по смерти Карла Великаго.

²⁾ См. *Gesta episcoporum Cameracensium*, I, 42.

а также рѣдкостныя восточныя материи ¹⁾; какъ міряне, такъ и духовные, любили ими украшаться, и остатки такихъ матерій встрѣчаются теперь въ могилахъ и ракахъ того времени.

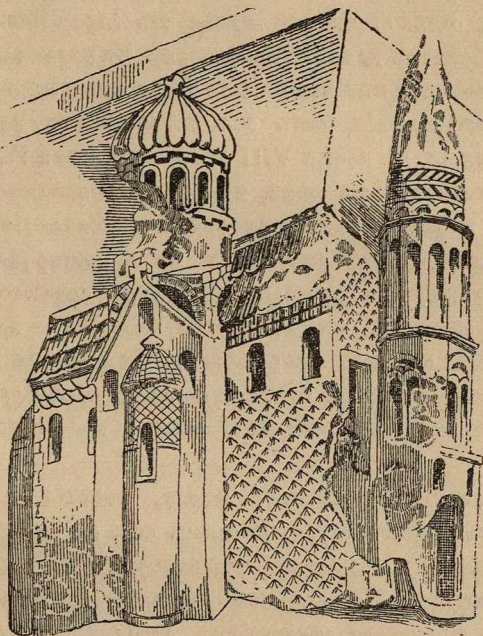


рис. 101. — КАПИТЕЛЬ ВЪ Ц. СЕНЬ-СОВЁРЬ,
ВЪ НЕВЕРЬ, ПРЕДСТАВЛЯЮЩАЯ ВОСТОЧНЫЙ ХРАМЪ.

(XII вѣкъ.—По *Ann. archéol.*, Дидрона.)

Слѣдуетъ ли идти еще далѣе и полагать, вмѣстѣ съ Виолле-ле-Дюкомъ, Лабартомъ и многими другими уче-

¹⁾ Сень-Гальскій монахъ, 11, 17; Францискъ Мишель, т. I.

ными, что Карлъ Великій бралъ съ Востока учителей, которымъ поручено было образовать въ Галіи архитекторовъ и живописцевъ? Ничто не доказываетъ этого съ несомнѣнностью. Хотя Ахенскій соборъ и напоминаетъ, въ нѣкоторыхъ своихъ частностяхъ, византійскую архитектуру, однако всего вѣроятнѣе, что Карлъ Великій выбралъ образецъ для него въ Равеннѣ. Въ развивающейся тогда живописи миниатюръ еще вовсе незамѣтно слѣдовъ греческаго вліянія, какъ это доказываютъ рукописи, украшенные, въ концѣ VIII вѣка, рисунками Годескалька. Въ слѣдующемъ вѣкѣ, художники, повидимому, уже знаютъ иллюстрированныя рукописи Византіи, иногда вдохновляются ихъ рисунками, но не копируютъ ихъ. Къ тому же, ихъ работы проникнуты совсѣмъ инымъ духомъ: западные миниатюристы неособенно заботятся о гармоніи и красивомъ расположеніи композиціи; колоритъ ихъ — вялый и ложный; но среди этой неумѣлости чувствуется весьма сильная любовь къ жизни и движенію.

Въ слѣдующую затѣмъ эпоху, родится и растетъ романская архитектура. Вопросъ объ ея отношеніи къ византійскому зодчеству принадлежитъ къ числу весьма темныхъ. Но для его рѣшенія явились новыя данныя, благодаря открытіямъ, сдѣланнымъ г-мъ Де-Вогюе въ Сиріи. Виолле-ле-Дюкъ, будучи пораженъ чертами сходства между церквами этой страны и романскими церквами Франціи, признавалъ въ этихъ послѣднихъ присутствіе восточнаго вліянія, относя его дѣйствіе ко времени, слѣдовавшему за первымъ крестовымъ походомъ; напротивъ того, г. Де-Вогюе полагаетъ, что вліяніе это надо отнести къ болѣе раннему времени, и что еще за IX столѣтія нѣкоторыя зданія Южной

Франціи носятъ на себѣ отпечатокъ восточныхъ заимствованій ¹⁾.

Во Франціи есть область, гдѣ, въцѣлой группѣ церквей, отражается не сирійская архитектура VI столѣтія, а купольная система²⁾. Самый знаменитый типъ этой группы — церковь св. Фронта, въ Перигё. Къ какой бы національности ни принадлежалъ ея водчій, уже одна ея конструкція ясно указываетъ на то, откуда она происходитъ. Вообще всѣ единогласно относятъ постройку ея къ концу

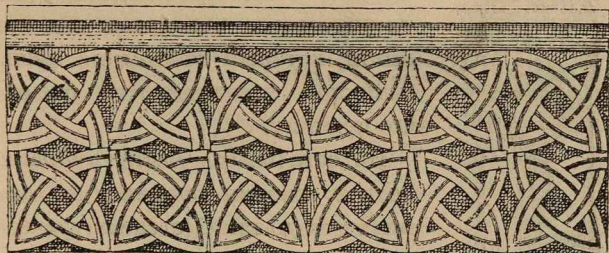


РИС. 102. — ОРНАМЕНТЪ ВЪ МОНМАЖУРСКОЙ ЦЕРКВИ.

X вѣка. Но византійскій куполь является не въ одномъ Перигё; онъ встрѣчается также и въ другихъ пунктахъ перигорской провинціи — въ Ангумуа, въ Сентонжѣ; нѣсколько его примѣровъ можно найти даже въ сосѣднихъ областяхъ. Эти купольныя церкви — различнаго

¹⁾ *Architecture civile et religieuse de la Syrie*, введение, стр. 18 и слѣд.

²⁾ См. Де-Вернейля: *L'Architecture byzantine en France*, 1851, а также справедливыя замѣчанія на это сочиненіе, сдѣланныя Витѣ, въ *Etudes sur l'histoire de l'art*, т. I, стр. 302 и слѣд., и отвѣтъ Вернейля въ *Ann. archéol.*, 1854.

времени: однѣ XI-го, другія XII-го вѣка. Сооружая ихъ, архитекторы не ограничивались ли подражаніемъ только церкви св. Фронта? Это предположеніе невозможно, потому что у нихъ другой планъ.



рис. 103.
св. ПЕТРЪ.
(Въ Муассакскомъ
клуатрѣ.)

Чѣмъ объяснить себѣ то обстоятельство, что эти, столь характеристическія, заимствованія изъ византійской архитектуры не встрѣчаются съ такою ясностью въ другихъ мѣстахъ? ¹⁾ Исторія не даетъ удовлетворительнаго объясненія для этого факта, который необходимо принять даже при невозможности отыскать его причину.

Въ остальныхъ частяхъ Франціи, церкви, своими формами, не напоминаютъ до такой степени греческое искусство, но за то онѣ очень часто заимствуютъ отъ него свою орнаментацию; большинство археологовъ и архитекторовъ не споритъ относительно этого пункта.

По живописи, фрески въ ц. св. Савина, близъ Пуатье, и въ капеллѣ въ Лижѣ представляютъ черты сродства съ византійскою живописью ²⁾.

¹⁾ О слѣдахъ византійской конструктивной системы на Югѣ Франціи см. сочин. Ревуаля: *Architecture romane du midi de la France*, 1873.

²⁾ См. Меримѣ, *Peintures de Saint-Savin*, 1845, и Виолле ле-Дюка, *Dict. d'archit.*, т. VII, статья: *Peinture*. Не надо, однако, представлять себѣ означенное сходство очень близкимъ.

Въ церквахъ этого времени мы находимъ писанные красками, или скульптурные орнаменты, чужестранное происхожденіе которыхъ не подлежитъ сомнѣнію. Даже въ томъ случаѣ, когда дѣло идетъ о вырубкѣ человѣческихъ

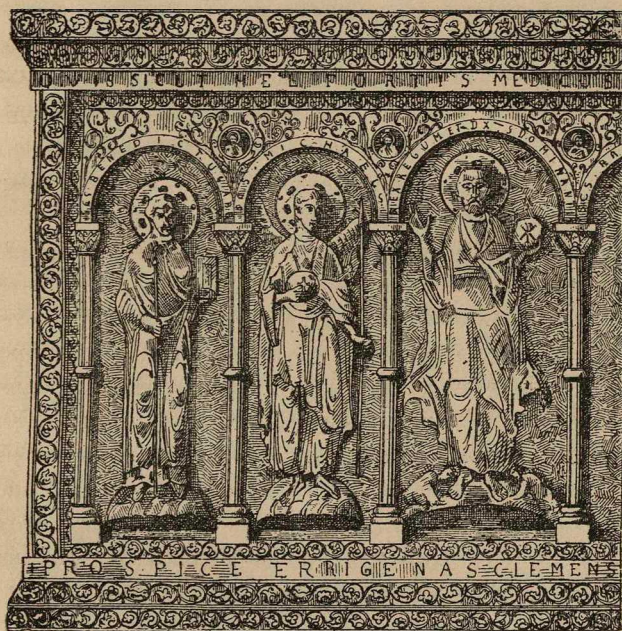


рис. 104. — часть золотого алтаря гейнриха II.

(въ Музеѣ-Клюни, въ Парижѣ.)

фигуръ изъ камня, французскіе мастера нерѣдко начинаютъ съ изученія византійскихъ произведеній, но мало по малу поднимаютъ искусство ваянія, заброшенное самими византійцами. За неимѣніемъ статуй и барелье-

фовъ, они подражаютъ рѣзбѣ на кости и миниатюрамъ рукописей, приходившимъ къ нимъ съ Востока, но при этомъ берутъ иной матеріалъ и держатся другихъ пропорцій ¹⁾. Примѣръ того представляетъ въ особенности тулузская школа. Въ муассакскомъ монастырѣ, нѣсколько фигуръ, изваянныхъ въ XII столѣтіи, ведутъ свое происхожденіе изъ Византіи: ихъ лица, позы, складки одежды — все свидѣтельствуетъ объ этомъ. Подобныя заимствованія крупной скульптуры изъ произведеній другого рода были дѣломъ слишкомъ рискованнымъ, и въ немъ уже проявляется стремленіе къ натурѣ — одна изъ чертъ, свойственныхъ французскому гению.

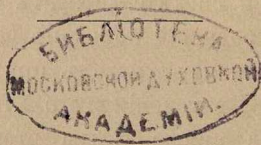
Однако иностранное вліяніе не было ни безусловно, ни продолжительно. Съ раннихъ поръ, богато-одаренные французскіе художники, дѣлая заимствованія отъ Византіи, не удовлетворялись неблагодарнымъ копированіемъ; овладѣвъ византійскими элементами, они стали преобразовывать ихъ и вносить въ нихъ свои черты. Искусство Востока скорѣе способствовало пробужденію въ этихъ художникахъ сознанія собственныхъ достоинствъ. Поэтому, за XII и особенно за XIII вѣкъ, столь трудно различить въ ихъ произведеніяхъ то, что находится, близко, или отдаленно, въ связи съ Востокомъ; отпечатокъ его носятъ на себѣ порою лишь нѣкоторыя изъ композицій. Въ архитектурѣ являются новыя формы; цвѣты орнаментовъ берутся изъ сосѣднихъ полей и лѣсовъ; люди, изображенные въ статуяхъ и на барельефахъ, бываютъ родомъ изъ той же страны, гдѣ изваяны.

¹⁾ См. въ особенности Биолле-де-Дюка, *Diction. d'arch.*, статью «Sculpture», а также Де-Вогюэ, *Églises de Terre Sainte*, стр. 186.

Въ Германіи, съ X-го вѣка по XIII-ый, также встрѣчаются слѣды восточно-христіанскаго искусства. Сынъ Оттона I, въ послѣдствіи Оттонъ II, женился, въ 972 г., на греческой принцессѣ Теофаніи. Вмѣстѣ съ нею, какъ нерѣдко говорилось, прибыли въ Германію византійскіе художники, которые и познакомили нѣмцевъ со своимъ стилемъ и со своими техническими приѣмами. Хотя этому событію придавалось порою преувеличенное значеніе, однако оно дѣйствительно имѣло важность, съ чѣмъ соглашаются сами нѣмецкіе ученые. Иностранное вліяніе выразилось особенно замѣтно въ живописи, эмаляхъ и ювелирныхъ издѣліяхъ того времени. Изъ памятниковъ, въ которыхъ лучше всего видно это вліяніе, достаточно будетъ указать на евангеліе, пожертвованное двумя названными государями Эхтернахскому монастырю (наход. теперь въ Готской бібліотекѣ), на разные памятники временъ Гейнриха II (въ Бамбергской, Мюнхенской и Парижской Національной Библіотекахъ), и на великолѣпный золотой алтарь, составляющій вкладъ названнаго императора въ Базельскій соборъ (въ музеѣ Клюни, въ Парижѣ). Впрочемъ, и въ началѣ слѣдующаго вѣка, о пребываніи греческихъ художниковъ въ Германіи свидѣтельствуетъ тотъ несомнѣнный фактъ, что падеборнскій епископъ Мейнверкъ (1009—1036) пользовался ихъ трудомъ при постройкѣ церкви св. Варѣоломея. Въ теченіи всего XI вѣка встрѣчаются болѣе или менѣе явные слѣды этого чужестраннаго вліянія, и монахъ Теофилъ, составившій въ ту пору, или въ началѣ XII вѣка, сочиненіе: *Schedula diversarum artium*, неоднократно говоритъ въ немъ о приѣмахъ грековъ.

Въ долинѣ Рейна, цѣлая область, имѣющая цен-

тромъ Кельнъ, прибѣгаетъ, въ своихъ сооруже́ніяхъ, къ употребленію купола. Не связываетъ ли архитекторовъ, воздвигавшихъ эти сооруже́нія, какое-либо мало-разъясненное преданіе съ тѣми зодчими, которые, во времена Карла Великаго, строили Ахенскій соборъ? Какое-бы значеніе ни придавали подобной связи, одной ея недостаточно для того, чтобы объяснить появленіе купольнаго стиля на Рейнѣ, такъ какъ тамошнія церкви этого стиля отличаются планомъ отъ Ахенскаго собора. Слѣдовательно, и въ этомъ случаѣ, трудно не думать о Востокѣ. Въ добавокъ, на него указываетъ самая исторія Кельна. «Будучи хозяиномъ торговли на Рейнѣ, вспомогательнымъ мѣстомъ венеціанской коммерціи, большимъ сѣвернымъ рынкомъ, Кельнъ не дожидался крестовыхъ походовъ для того, чтобы завязать сношенія съ Востокомъ. Въ немъ водворились левантскіе люди и нравы» ¹⁾. Но съ XIII столѣтія, въ Германіи, подобно тому, какъ это было и во Франціи, иностранные слѣды начинаютъ исчезать.



¹⁾ Vitte, *Études sur l'histoire de l'Art*, т. II, стр. 321.

ЗАКЛЮЧЕНІЕ

Окончивъ свое изложеніе, попытаемся сдѣлать сводъ вытекающихъ изъ него общихъ положеній.

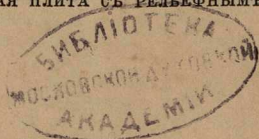
Византійское искусство оригинально: хотя оно создано и развилось неполнѣ само-собою, однако сѣмьѣло усвоить себѣ то, чѣмъ было обязано другимъ народамъ и другимъ временамъ, и внести сюда свои личныя черты. Образовавшись въ VI вѣкѣ чрезъ сліяніе античныхъ, восточныхъ и христіанскихъ элементовъ, оно тотчасъ же блестящимъ образомъ проявилось въ такихъ созданіяхъ, въ которыхъ декоративная роскошь гармонируетъ съ новыми формами архитектуры. Въ IX вѣкѣ, замѣтный возвратъ къ удивленію предъ античностью знаменуетъ собою какъ-бы второй разцвѣтъ этого искусства. Но, съ XI вѣка, оно дѣлается монастырскимъ; вмѣстѣ съ тѣмъ, манерность, ложныя исканія и странныя впечатлѣнія и чувства искажаютъ его характеръ. Послѣ крестовыхъ походовъ, наступаетъ новое стремленіе къ возрожденію, исторія котораго недостаточно извѣстна. Но это движеніе было непродолжительно: вслѣдствіе бѣдствій, постигшихъ Имперію, искусство вскорѣ начинаетъ слабѣть и впадать въ долгую старость, произведенія которой однако многочисленны и еще отмѣчены печатью воспоминаній о лучшихъ временахъ.

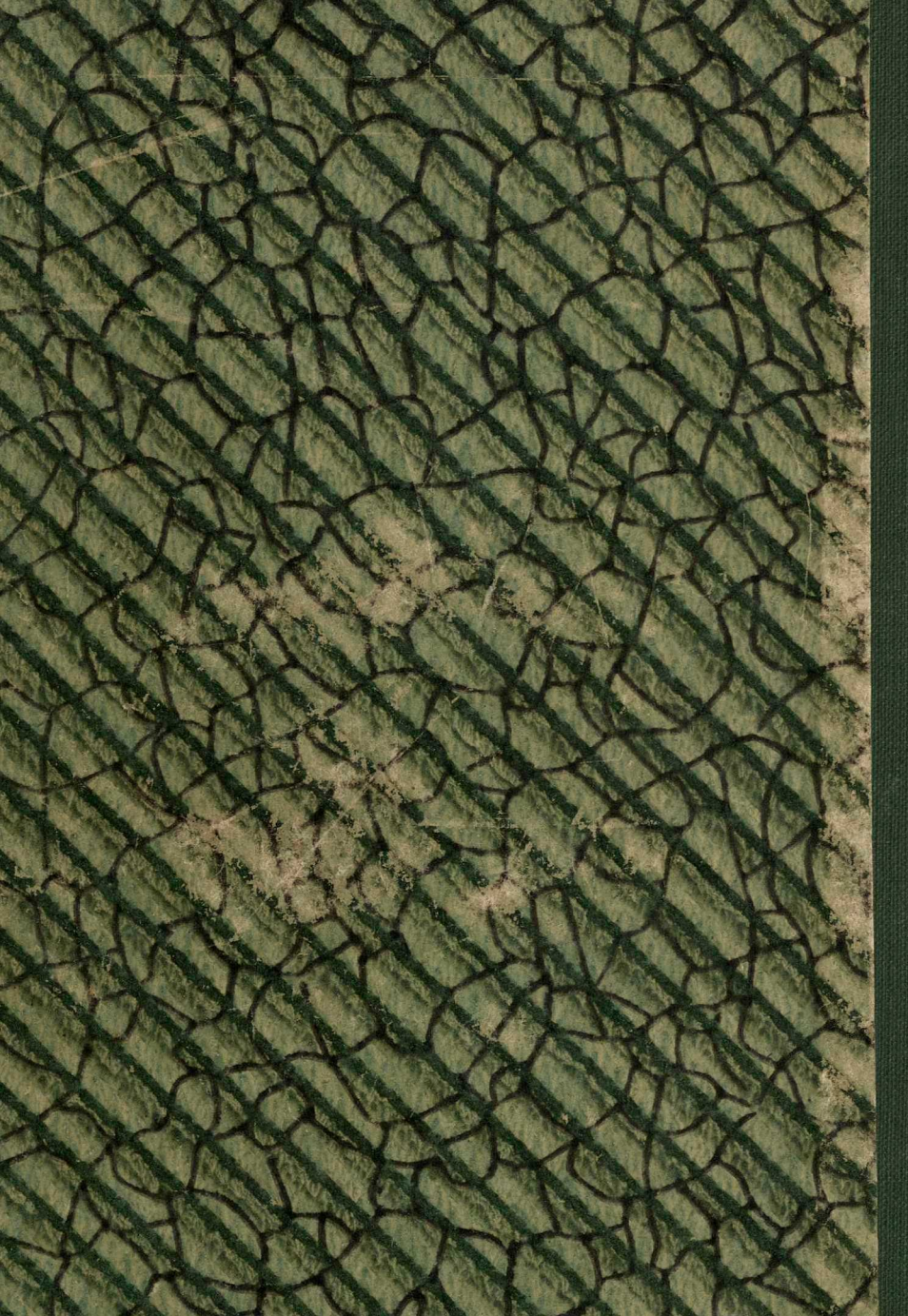
Такимъ образомъ, византійское искусство не знало того однообразія, какое ему часто приписывается: подобно искусствамъ другихъ странъ, оно пережило дни дѣтства, юности, зрѣлости и дряхлости. Быть можетъ, его исторія представляетъ даже особое, замѣчательное явленіе: оно нѣсколько разъ приподнималось въ то время, когда, повидимому, уже клонилось къ упадку.

Кромѣ того, въ теченіи многихъ столѣтій, оно проливалось свѣтъ на всю средневѣковую жизнь. Константинополь, блескъ и богатство котораго сильно дѣйствовали на воображеніе, распространялъ свою цивилизацію въ далекіе края. Ошибочно было бы видѣть слѣды ея вліянія повсюду, и западная Европа не обязана ей ни готикою, ни флорентійскимъ искусствомъ во всей той красотѣ, до которой они достигли; но если ограничить эту роль надлежащими предѣлами, отрицать ея значеніе будетъ, въ нѣкоторомъ родѣ, неблагоприятностью.



РИС. 105. — КАМЕННАЯ ПЛИТА СЪ РЕЛЬЕФНЫМЪ ИЗОБРАЖЕНІЕМЪ.





2018812841

